

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE II (MODERNO)**



**TESIS DOCTORAL**

**El deporte a través del arte Occidental**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Teresa González Aja

DIRIGIDA POR

Francisco José Portela Sandoval

**Madrid, 2002**

ISBN: 978-84-8466-058-3

© Teresa González Aja, 1992

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE (II)

EL DEPORTE A TRAVES DEL ARTE OCCIDENTAL

Autora:

TERESA GONZALEZ AJA

Director:

Prof. Dr. D. FRANCISCO JOSE PORTELA SANDOVAL

Año 1992



INDICE GENERAL

1.- <u>INTRODUCCION</u>	p. XII
1.1. Bibliografía.	p. XIII
1.2. Un sueño imposible: ser exhaustiva.	p. XV
1.3. Arte y Deporte.	p. XVI
1.4. Agradecimientos.	p. XIX
2.- <u>LOS ORIGENES DE LA ACTIVIDAD DEPORTIVA</u>	p. 1
2.1. Algunas teorías sobre el origen del deporte.	p. 2
2.1.1. Carl Diem.	p. 2
2.1.2. Ulrich Popplow.	p. 5
2.1.3. Lukas y Eichel.	p. 6
2.1.4. Notas bibliográficas.	p. 9
2.2. Los posibles orígenes del "deporte" en el arte rupestre levantino español.	p. 12
2.2.1. Situación del arte levantino.	p. 13
2.2.2. Repertorio general.	p. 15
2.2.3. Los "ejercicios corporales" o la caza.	p. 17
2.2.3.1. Operaciones de la caza.	p. 21
2.2.3.2. Armas utilizadas.	p. 25
2.2.4. Notas bibliográficas.	p. 28
Figuras.	p. 33
2.3. Las primeras civilizaciones y el ejercicio físico.	p. 78
2.3.1. Sumer.	p. 78
2.3.2. Egipto.	p. 80
2.3.3. Creta y Thera.	p. 86
2.3.4. Notas bibliográficas.	p. 89
Figuras.	p. 94

3.- <u>EL MUNDO GRIEGO</u>	p. 104
3.1. Antecedentes homéricos.	p. 105
3.1.1. Educación heroica y agonal en la Iliada.	p. 105
3.1.1.1. Educación heroica.	p. 105
3.1.1.2. Educación agonal.	p. 107
3.1.2. Los funerales en honor de Patroclo y el origen de los juegos atléticos en Grecia.	p. 109
3.1.2.1. Hípica.	p. 111
3.1.2.2. Pugilato.	p. 120
3.1.2.3. Lucha.	p. 122
3.1.2.4. Carrera a pie.	p. 123
3.1.3. Los agones deportivos entre los Feacios.	p. 125
3.1.4. Otras formas de actividad lúdica en los poemas.	p. 127
3.1.4.1. La caza.	p. 127
3.1.4.2. Entretenimientos.	p. 129
3.1.5. Notas bibliográficas.	p. 133
Figuras.	p. 138
3.2. Juegos Olímpicos y Religión.	p. 164
3.2.1. El culto oracular en Olimpia.	p. 165
3.2.2. Orígenes mitológicos de los juegos de Olimpia.	p. 165
3.2.3. Atletismo y religión.	p. 170
3.2.4. La Tregua Olímpica o "Paz de Dios".	p. 171
3.2.4.1. Naturaleza y función de la Tregua.	p. 171
3.2.5. Notas bibliográficas.	p. 183
Figuras.	p. 189
3.3. La zona sagrada de Olimpia.	p. 191
3.3.1. El templo de Hera.	p. 192

3.3.2. El templo de Zeus.	p. 194
3.3.2.1. Frontones y metopas.	p. 195
3.3.2.2. La estatua del Dios.	p. 198
3.3.3. Otras construcciones dentro del Altis.	p. 199
3.3.3.1. El Metroon.	p. 201
3.3.3.2. El Pelopión.	p. 201
3.3.3.3. El Filipeo.	p. 202
3.3.3.4. El altar de Zeus.	p. 204
3.3.3.5. Las basas de los Zanes.	p. 205
3.3.3.6. El Pórtico del Eco.	p. 206
3.3.3.7. Los Tesoros.	p. 206
3.3.3.8. Los estadios.	p. 209
3.3.4. Construcciones deportivas fuera del Altis.	p. 214
3.3.4.1. La Palestra y el Gimnasio.	p. 214
3.3.4.2. Los baños.	p. 218
3.3.4.3. El Bouleuterión.	p. 222
3.3.4.4. El Leonideón.	p. 223
3.3.5. Notas bibliográficas.	p. 224
Figuras.	p. 230
3.4. Los Juegos Olímpicos.	p. 307
3.4.1. Organización y reglamentación.	p. 307
3.4.1.1. Los jueces de Olimpia.	p. 310
3.4.2. Las pruebas deportivas.	p. 311
3.4.2.1. Evolución.	p. 311
3.4.2.2. El Programa Olímpico.	p. 312
3.4.2.3. Hípica.	p. 314
3.4.2.4. Pentatlon.	p. 322
3.4.2.5. Salto.	p. 323
3.4.2.6. Lanzamientos.	p. 324
3.4.2.7. Carreras a pie.	p. 328
3.4.2.8. El enfrentamiento cuerpo a cuerpo.	p. 334
3.4.3. Notas bibliográficas.	p. 340
Figuras.	p. 349

3.5. Algunos aspectos sociales.	p. 450
3.5.1. La desnudez, característica del atletismo griego.	p. 450
3.5.1.1. La aparición de la desnudez atlética.	p. 451
3.5.1.2. La cerámica.	p. 453
3.5.2. Los espectadores.	p. 456
3.5.2.1. El dinos de Sofilos.	p. 456
3.5.2.2. El ánfora tirrenica del Museo de Florencia.	p. 457
3.5.2.3. El ánfora panatenaica de Camiros. .	p. 458
3.5.3. Las recompensas.	p. 459
3.5.3.1. La situación real en Grecia.	p. 461
3.5.3.2. Un ejemplo: las Panateneas.	p. 461
3.5.4. Los límites sociales y económicos de la práctica gimnástica en Grecia.	p. 463
3.5.4.1. El caso de Olimpia y los Olímpionicos.	p. 464
3.5.5. Notas bibliográficas.	p. 466
Figuras.	p. 473
 4.- <u>LA CIVILIZACION ETRUSCA</u>	 p. 479
4.1. Los etruscos y el ejercicio físico.	p. 480
4.1.1. Los testimonios arqueológicos durante el periodo orientalizante.	p. 485
4.1.2. Notas bibliográficas.	p. 488
Figuras.	p. 492
4.2. Aspectos técnicos de los ejercicios físicos.	p. 495
4.2.1. Las pruebas de lucha.	p. 495
4.2.1.1. El pugilato.	p. 495
4.2.1.2. Lucha y pancracio.	p. 500
4.2.1.3. Juegos gladiatorios.	p. 506

4.2.2. Las carreras.	p. 510
4.2.2.1. La carrera a pie.	p. 510
4.2.2.2. La carrera con armas.	p. 512
4.2.2.3. La carrera con bastones y la carrera con máscara.	p. 514
4.2.3. Los lanzamientos.	p. 516
4.2.3.1. El lanzamiento de disco.	p. 516
4.2.3.2. El lanzamiento de peso.	p. 517
4.2.3.3. El lanzamiento de jabalina.	p. 517
4.2.4. Los saltos.	p. 518
4.2.4.1. El salto de longitud.	p. 518
4.2.4.2. Salto con pértiga.	p. 520
4.2.5. Notas bibliográficas.	p. 521
Figuras.	p. 530
4.3. Competiciones ecuestres.	p. 567
4.3.1. La carrera con carro.	p. 569
4.3.2. Las pruebas a caballo.	p. 575
4.3.2.1. Carrera a galope.	p. 575
4.3.2.2. Acrobacia sobre el caballo.	p. 577
4.3.2.3. <i>Truía</i> .	p. 579
4.3.3. Notas bibliográficas.	p. 581
Figuras.	p. 588
5.- <u>LAS RAICES CIUDADANAS DEL ESPECTACULO DEPORTIVO</u>	p. 579
5.1. Agôn y <i>Ludus</i> : dos concepciones fundamentalmente divergentes de la actividad deportiva.	p. 598
5.1.1. El influjo griego y etrusco en el desarrollo del juego y de las competiciones atléticas en el mundo romano.	p. 600
5.1.2. Notas bibliográficas.	p. 604
Figuras.	p. 608

5.2. El ejercicio físico.	p. 612
5.2.1. Asociaciones Juveniles.	p. 612
5.2.2. El atletismo griego.	p. 617
5.2.3. Notas bibliográficas.	p. 624
Figuras.	p. 630
5.3. <i>Ludi, Munera, Certamina.</i>	p. 650
5.3.1. Puesta en escena de los juegos y control del Estado.	p. 650
5.3.2. El rito de la procesión.	p. 655
5.3.3. Las competiciones ecuestres.	p. 657
5.3.3.1. La condición social de los aurigas.	p. 663
5.3.4. Juegos gladiatorios.	p. 665
5.3.4.1. Los gladiadores.	p. 669
5.3.5. Notas bibliográficas.	p. 675
Figuras.	p. 684
5.4. El "Lugar" del deporte y del espectáculo.	p. 748
5.4.1. El estadio de Domiciano.	p. 748
5.4.2. El <i>Ludus Magnus</i> , palestra de gladiadores.	p. 750
5.4.3. El anfiteatro.	p. 751
5.4.3.1. El Coliseo.	p. 754
5.4.4. Naumaquias.	p. 758
5.4.5. El circo.	p. 762
5.4.5.1. El Circo Máximo.	p. 762
5.4.5.2. El Circo Majencio.	p. 766
5.4.6. Los baños.	p. 768
5.4.6.1. Las Termas de Caracalla.	p. 770
5.4.7. Notas bibliográficas.	p. 772
Figuras.	p. 778

6.- <u>LA CULTURA DEL TORNEO</u>	p. 837
6.1. Postura de los distintos estamentos con respecto a la actividad física.	p. 838
6.1.1. Las autoridades eclesiásticas frente a los juegos caballerescos.	p. 842
6.1.2. El poder civil frente a los juegos caballerescos.	p. 847
6.1.2.1. Inglaterra.	p. 847
6.1.2.2. Francia.	p. 849
6.1.2.3. Italia.	p. 851
6.1.2.3.1. El Carnaval romano.	p. 855
6.1.2.4. Alemania.	p. 860
6.1.2.5. España.	p. 863
6.1.3. La imagen de la fuerza.	p. 866
6.1.4. Notas bibliográficas.	p. 877
Figuras.	p. 888
6.2. El juego de la guerra.	p. 950
6.2.1. Evolución del torneo.	p. 950
6.2.1.1. <i>Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi del Rey René.</i>	p. 957
6.2.2. Las justas.	p. 960
6.2.3. El Paso de Armas.	p. 966
6.2.4. Del modo de luchar.	p. 969
6.2.5. Notas bibliográficas.	p. 974
Figuras.	p. 980
6.3. Juegos de entrenamiento y entretenimiento.	p. 1045
6.3.1. La Quintaine y la Bague.	p. 1046
6.3.2. Estafermo, sortija, toros y juegos de cañas.	p. 1049
6.3.2.1. Estafermo/sortija.	p. 1049
6.3.2.2. Los toros.	p. 1051
6.3.2.3. Las cañas.	p. 1061



6.3.3. Juegos de equipo.	p. 1065
6.3.4. Notas bibliográficas.	p. 1068
Figuras.	p. 1075
7.- <u>DE LOS JUEGOS AL DEPORTE</u>	p. 1139
7.1. Origen de la palabra "deporte".	p. 1140
7.1.1. El "Deportarse" como ejercicio físico.	p. 1144
7.1.2. Notas bibliográficas.	p. 1149
Figuras.	p. 1154
7.2. La situación en España.	p. 1156
7.2.1. Los juegos en Goya.	p. 1156
7.2.2. "Espectáculos y diversiones públicas" en Jovellanos.	p. 1167
7.2.3. La Educación Física.	p. 1174
7.2.3.4. Francisco Amorós.	p. 1176
7.2.3.5. Otros intentos de instaurar la educación física.	p. 1178
7.2.4. Notas bibliográficas.	p. 1184
Figuras.	p. 1192
7.3. El Deporte.	p. 1279
7.3.1. La situación en Gran Bretaña.	p. 1281
7.3.1.1. El boxeo.	p. 1282
7.3.1.2. El atletismo.	p. 1284
7.3.1.3. Deportes mecánicos.	p. 1286
7.3.1.4. Otras actividades.	p. 1289
7.3.1.5. El críquet: reparto de papeles.	p. 1291
7.3.1.6. Deportes colectivos de pelota.	p. 1294
7.3.2. Notas bibliográficas.	p. 1298
Figuras.	p. 1303

8.- CONCLUSIONES p. 1378

8.1. Notas bibliográficas p. 1391

BIBLIOGRAFIA p. 1395

## 1. INTRODUCCIÓN

- 1.1. Bibliografía.
- 1.2. Un sueño imposible: se exhaustiva.
- 1.3. Arte y Deporte.
- 1.4. Agradecimientos.

## 1.- INTRODUCCIÓN

Es evidente que no se pueden consagrar más de diez años (en un esfuerzo casi continuo, a pesar de las interrupciones, evidentemente saludables, impuestas por el trabajo y por la propia vida) a reflexionar sobre un problema, aunque sea el más modesto, enriqueciéndolo día tras día con distintos documentos que contribuyen a informarlo, sin cambiar muchas veces de orientación y de perspectiva. A veces esos documentos nos reafirman en nuestras ideas (a pesar de los esfuerzos por evitarlo) preconcebidas, otras, las más, la aparición de otro documento nos obliga a modificar lo que ya considerabamos como probado. Debemos de contar además con los inevitables cambios personales. Y años después se encuentra uno tratando de poner fin a una empresa cuya orientación no se corresponde nada más que de un modo parcial con aquella que se le dio en el momento de iniciarse y que no ha podido resistir a la erosión del tiempo.

El camino recorrido no es inútil, aunque sólo sea porque nos descubre que no hemos seguido la vía más segura ni la más directa para lograr el sueño: lo que queríamos tan solo lo podemos entrever a duras penas.

### 1.1. Bibliografía.

El presente estudio nació de la necesidad de estructurar y ordenar una materia que resultó apasionante, la Historia del Deporte. Al iniciar mi trabajo como profesora de la misma tuve que enfrentarme con una serie de lagunas realmente importantes y con una falta de documentación en muchos aspectos. Tras varios años de recopilación de la documentación existente, constaté que la bibliografía se repartía de un modo muy irregular. Había periodos y aspectos tratados hasta la saciedad, diría repetidos incluso con errores, y otros que no habían suscitado el más mínimo interés.

En nuestro país la falta de rigor era patente en un tema del que todos parecían tener algo que decir y que era tratado como un juego. La Historia no se ocupaba del Deporte y el Deporte no se ocupaba de su propia Historia. Naturalmente había excepciones, es necesario destacar la importante labor llevada a cabo por el desaparecido Miguel Piernavieja, tanto en lo que se refiere a sus propias investigaciones como a la labor divulgativa que realizó de otros textos desde la revista Citius-Altius-Fortius.

Recientemente la literatura de tema deportivo ha alcanzado un importante desarrollo, especialmente en Alemania. Tampoco faltan fuentes documentales en francés o inglés y en España comienzan a aparecer estudios realmente interesantes.

Las épocas mejor estudiadas corresponden a la Grecia clásica y a la Alemania moderna, seguidas por la primera etapa industrial inglesa.

En cuanto historias de conjunto debemos de mencionar la conocida obra de Carl Diem, aunque su contenido es

heterogéneo y falta documentación en que apoyar sus tesis más originales.

Horst Ueberhorst trata de llevar a cabo una historia general, para ello ha encargado una serie de artículos a distintos autores de distintos países. Tan solo tengo noticias de la aparición de cinco volúmenes, no estando claro cual va a ser el resultado final. Otra obra de similares características es la coordinada por Jim Riordan, aun en prensa, y donde se recoge un capítulo actualizado de la Historia del España que me fue encargado.

Interesante aunque insuficiente es el trabajo de Jean le Floc'hmoan y bastante ligero es el de Richard Mandell.

Las revistas más especializadas en Historia del Deporte son la alemana *Stadion*, la norteamericana *The Journal of Sports History* y la inglesa *The international journal of the History of Sport*.

En lo que respecta al tema que nos ocupa, Arte y Deporte, es necesario mencionar de nuevo la obra clásica de Carl Diem y la de Sisto Fabre, que ofrece una abundante iconografía y una extensa bibliografía.

Inglaterra ha suministrado una serie de prometedores títulos, tales como las obras de Stella A. Walker o Judy Egerton, pero su contenido se reduce obras relacionadas con la hípica o la caza. Mucho más interesante es la reciente obra de Mary Ann Wingfield, aunque tan solo ha salido en primer volumen dedicado a juegos de pelota.

Los catálogos constituyen probablemente las obras mejores de recopilación. Debemos mencionar Sport in der Kunst, publicado a raíz de una exposición monográfica sobre los Juegos Olímpicos de 1972. Uno de los catálogos del

"National Art Museum of Sport" de Nueva York, The Artists and the Sportsman, centra correctamente el tema de arte y deporte. En España son de interés, aunque hacen referencia sólo a arte contemporáneo, los catálogos de las Bienales Internacional del Deporte en las Bellas Artes y el catálogo de la exposición celebrada con motivo de la Olimpiada de Barcelona, El Deporte en la Grecia Antigua, que, como su nombre indica se limita a la Antigüedad.

#### 1.2. Un sueño imposible: ser exhaustiva.

La localización de los documentos a consultar, de las imágenes, no fue tarea fácil. Algunas obras son sumamente conocidas, otras, debido a su fragilidad, ha sido precaria su conservación, y en muchas ocasiones aleatoria. Otras veces el acceso ha sido imposible. Por eso se ha intentado conseguir, siempre que ha sido posible, la imagen y, haciendo caso omiso de su valor artístico, se ha preferido su valor documental para la historia del deporte, por lo que algunas son de evidente poca calidad.

De este modo, poco a poco, la mayor parte de nuestro trabajo se fue orientando hacia la búsqueda del documento, tratando como tal tanto una pintura mural, como una cerámica o un manuscrito, y vimos como esto nos llevaba cada vez más lejos en el tiempo y en el espacio a medida que nuevos centros de interés aparecían. Sin embargo siempre intentamos mantenernos fieles a dos puntos esenciales: la búsqueda iconográfica, cuando no aparecían representaciones de una actividad física no se recogía en el texto, y la función que dentro de la sociedad cumplía esa actividad.

### 1.3. Arte y Deporte.

Numerosas formas de la existencia humana aparecen inseparablemente unidas al cuerpo: la enfermedad, la fatiga, la relación sexual, el hambre, el dolor, el calor, el frío, el esfuerzo producido al nadar o correr, el bienestar producido cuando tras la fatiga se reposa y se duerme. El devenir humano del hombre es un proceso continuo de incorporación con los otros, a fin de construir conjuntamente un mundo que no tenga fin. Consecuentemente, la corporeidad constituye un medio por el cual el hombre reconoce al mundo como su mundo. Nacer significa incorporarse a ese mundo. Lentamente se toma conciencia de sí mismo, de los propios movimientos, en este sentido el pertenecer al mundo y la corporeidad aparecen unidos. Es evidente que el ser carnal es una característica existencial. Se capta el mundo y la propias actividades en el mundo por la vías corporales. Esto es válido tanto para contemplar una obra de arte como para una manifestación deportiva a la que se asista o se participe.

El deporte no puede desvincularse de la corporeidad, no solamente porque el ciclismo, el boxeo o la natación presuponen un esfuerzo muscular, sino sobre todo porque el deporte no se puede concebir nada más que en el marco de una experiencia proveniente de sensaciones físicas. Esta experiencia no es válida sino es dentro de la concepción elaborada de la propia corporeidad en movimiento. Constituye la base de la correlación entre el tiempo y el espacio: el ser en movimiento es, por definición, una expresión en el espacio limitado por un punto inicial y un punto final temporal. En consecuencia, el control del movimiento constituye igualmente la espacio temporalidad controlada. Además el deporte tiene sus bases en lo esencialmente humano, ya que el hombre es tiempo-espacio. El hombre no se desplaza en el espacio, no es en oposición con el espacio,



no viene jamás del espacio (como se pretende a menudo, de manera errónea, hablando de cosmonautas y de astronautas; en efecto, una bicicleta podría considerarse en ese sentido de igual modo un vehículo espacial como cualquier otro), el hombre es el mismo espacio. Esta noción es válida igualmente para el tiempo: el hombre no se va del tiempo ni viene del tiempo, la existencia humana es una temporalidad-corporal.

Tanto el arte como el deporte encuentran sus raíces en lo corporal, aun siendo cosas bien distintas, ya que evidentemente el deporte no es un arte, es una capacidad, una habilidad, pero nunca un arte en el sentido que lo es la Divina Comedia, Las Meninas de Velázquez o una sonata de Mozart. Pero en ambos la estética se expresa en su sentido inicial, es decir, como expresión de la sensibilidad. Sin ella nadie puede ver un cuadro ni escuchar una composición musical. Sin la percepción de ser un cuerpo, es decir sin ser enteramente consciente de la propia corporeidad, ningún saltador puede calcular los pasos que debe de dar para franquear un obstáculo.

¿Necesita el arte al deporte? A primera vista no, ya que existen innumerables obras de arte cuya temática no es el deporte. Ahora bien, si tenemos en cuenta que el arte ilustra el mundo, concretiza la imagen física y muestra al hombre tal y como es, el deporte no puede entonces estar ausente del arte. A través de las páginas siguientes tendremos ocasión de comprobar que a lo largo de la historia los ejercicios físicos han estado siempre ampliamente representados, en algunos casos de un modo magnífico.

¿Necesita el deporte al arte? Aquí tampoco parece que exista una razón de peso que lo imponga. Sin embargo los deportistas han buscado siempre se "inmortalizados" en sus actividades. Pretenden de este modo dejar constancia de que se "es el mejor". Convertir en eterna una hazaña efímera.

Sin embargo el arte se escapa a este intento de manipulación, nos muestra la naturaleza del hombre, su propia esencia. Es precisamente el arte, mejor que muchos documentos escritos, el que nos da una visión más auténtica aunque en un lenguaje simbólico. El arte simboliza la corporeidad, el hombre que se realiza. No es la personalidad concreta el centro de interés, ya que el arte no es asimilable a la psicología. El arte reproduce la realidad. Por esto las obras de arte son metáforas de la realidad. En este sentido el deporte necesita al arte.

En este trabajo trataremos de ver como se ha ocupado el arte occidental de los ejercicios físicos, de localizar aquellas representación que de una u otra forma se puedan vincular a las actividades que, comunmente, se entienden por *deportivas*.

La búsqueda se inicia en la Prehistoria, donde nos limitaremos a la zona levante español, por considerar que el número y la calidad de las representaciones humanas es suficientemente importante como para poder llegar a conclusiones respecto a los posibles orígenes de la actividad deportiva, apoyándonos al mismo tiempo en algunos de los más importantes historiadores del deporte que se han ocupado del tema y que representan en buena medida las corrientes existentes.

El recorrido por la antigüedad constituye, evidentemente, el núcleo fundamental, tanto por el número de representaciones atléticas en el mundo griego, como por la importancia que llegará a tener el espectáculo en el mundo romano.

La consolidación del cristianismo significó un cambio tremendamente importante para los ejercicios físicos. Pero no su desaparición. Aquí abandonaremos la tradicional

periodización para centrarnos en la evolución de las actividades, ya que lo que se modificará es el papel social que esas actividades jueguen y esto a su vez incidirá en el modo de practicarse.'

En el siglo XVIII se dio el paso de los juegos al deporte. Así lo trataremos, haciendo una especial referencia a España, lo que queda plenamente justificado por la extraordinaria importancia de la figura de Goya. Sin embargo será Inglaterra la que nos marque el final de nuestro trabajo, ya que es allí donde se da esa transformación, ese paso de juegos a deporte. La aparición de ese deporte es la que pondrá fin a nuestra investigación ya que tan solo pretendemos ver que tipo de actividades se daban antes de su aparición y si merecen el título que comunmente se les adjudica de "deporte".

#### 1.4. Agradecimientos.

Sería ingrato por mi parte no señalar, en primer lugar, lo mucho que debo a la actividad docente que llevo a cabo en el INEF como profesora de Historia y Sistemas de la Educación Física. Esta tesis nació precisamente de la necesidad de estructurar y ordenar esa materia. A través de esas clases, y de la necesaria investigación para poder impartirlas, surgió la idea de utilizar la obra de arte como un documento que me ayudase a clarificar el papel del deporte dentro de las distintas épocas históricas. Para ello conté con la inestimable ayuda de los miembros del ISHPES, gracias a los cuales pude obtener mucha de la documentación que sin ellos no hubiese podido tener a mi alcance, así debo de mencionar a Lucien Clare, Gigliola Gori, Angela Teja, Willy Laporte, Guy Bonhomme y Marcel Spivack, todos ellos convertidos en amigos gracias al trabajo. Quiero dar las gracias también a aquellos cuya ayuda nació, al contrario,

como producto de una amistad previa y que se acordaron cuando estaban llevando a cabo sus propios trabajos de investigación del mio y me regalaron generosamente datos e imágenes sumamente valiosas, como Alicia Cámara, Mariano García Carretero y muy especialmente Mercedes Edo, la gran aportadora de representaciones de tema deportivo.

Tuve la fortuna de contar con el apoyo y la amabilidad del Dr. Portela que no consideró, justo es decirlo, que estudiar el deporte a través del arte fuese una trivialidad, actitud poco común tanto en los ambientes académicos como en los deportivos, ya que ambos parecen empeñados en defender una postura de incomprensión recíproca que lamento tener que señalar. A mi director de tesis por tanto mi agradecimiento.

Y por último quiero mencionar a las dos personas sin cuyo apoyo este trabajo no existiría, Ma Luisa Herreos y Maite del Moral.

## 2. LOS ORIGENES DE LA ACTIVIDAD DEPORTIVA

### 2.1. ALGUNAS TEORIAS SOBRE EL ORIGEN DEL DEPORTE.

2.1.1. Carl Diem.

2.1.2. Ulrich Popplow.

2.1.3. Lukas y Eichel.

2.1.4. Notas bibliográficas.

## 2.1. ALGUNAS TEORIAS SOBRE EL ORIGEN DEL DEPORTE

Podría pensarse que el deporte es una actividad que ha existido "desde siempre". Sin embargo una de las cuestiones más debatidas entre los estudiosos de la Historia del Deporte es, precisamente, la que hace referencia al momento de su aparición. La diferencia fundamental a la hora de señalar las fuentes de donde surgió el fenómeno designado unas veces como ejercicio físico, otras como ejercicio corporal y otras como deporte, permite reconocer qué distintas posiciones ideológicas dieron pie a las distintas teorías del origen de esta actividad.

Ahora bien, todos ellos se refieren a la prehistoria como la época en la tuvo lugar el "posible origen del deporte", momento en el cual podemos ver como para algunos autores la caza ya era ejercicio corporal mientras que para otros no surgirá el ejercicio físico hasta que no aparezca la danza.

### 2.1.1. Carl Diem

Según este autor "todos los ejercicios corporales fueron en un principio actos de culto", (1) por lo que considera que el deporte es mucho más que un pasatiempo más o menos higiénico. A esta circunstancia opina que se debe la

enorme valoración de que disfrutaban las proezas corporales en la actualidad, aunque de modo inconsciente.

Diem nos muestra, con la ayuda de una bella iconografía, un gran número de acontecimientos que testimonian la presencia constante de ejercicios físicos de tipo deportivo entre los seres humanos. Así por ejemplo, vemos como los esquimales practican una especie de fútbol, diferentes tipos de lucha o lanzamientos de pesos pesados; los indios de América del Norte practican diferentes tipos de juegos de pelota y carreras con canoas; los indios de América Central son especialmente aficionados a las carreras a pie y a su popular juego de pelota. Entre los Indios de América del Sur, Diem señala las carreras en las que los corredores cargan con un tronco. En Africa encontramos gran cantidad de formas de lucha (algunas con bastones), los saltos de los Watusi, etc. En Australia son notables algunos lanzamientos. En Oceania el boxeo, la lucha, el salto de longitud, carreras de piraguas...

Ahora bien, en todas estas actividades que podemos considerar como deportivas, Diem nos muestra una característica importante que las separa del concepto moderno de deporte: su vinculación a lo sagrado. Así la competición no se desarrolla por ella misma, sino como la emulación que nace de un fervor sagrado. La búsqueda de la proeza no es nada más que una forma de ponerse en contacto con las fuerzas sobrenaturales. Entre los primitivos, las actividades que nos recuerdan al deporte son, ante todo, ritos acompañados de los mitos correspondientes, o bien se ejecutan como prolongación de unos y de otros. El elemento religioso y cultural es lo predominante.

Diem insiste reiteradamente en esta significación religiosa, entre los primitivos, de los ejercicios corporales. Nos muestra a esos hombres impelidos a presentarse a sus dioses llenos de fuerza y de juventud en la exaltación que

producen los ejercicios. Muchas de estas fiestas aparecen ligadas a los cambios de las estaciones. La significación simbólica es el factor predominante: así la velocidad corresponde a la plenitud de la vida juvenil, pero también, mitológicamente, como "visibilidad, aparición de la luz". (2)

Según este autor, los "ejercicios físicos" nacen cuando el hombre supera las acciones estrictamente necesarias para su lucha por la existencia y comienza a "jugar". Entiende "jugar" en un sentido muy amplio, tal y como fue planteado por Schiller, es decir, como superación de la conducta meramente utilitaria. Esto sucede, en opinión de Diem, cuando el hombre talla un adorno o una runa en su arma o instrumento. En ese mismo instante, piensa Diem, se da la vinculación al culto de las fuerzas excedentes del hombre. Y se vinculan con el culto, en cuanto actividades libres del hombre primitivo, no sólo las incisiones o dibujos que realizan, sino también las formas y movimientos de su cuerpo. Según Diem, el culto es "un sistema ordenado, con base espiritual, de acciones iterales tendentes a atraer el favor de los dioses o a darles las gracias por su asistencia" (3). Para Diem, la evolución de este sistema pasó desde los sencillos y repetibles gestos de las manos, para expresar imploración o acción de gracias, a las vueltas en torno a un fetiche que, más tarde, derivaron en danzas de ritmo determinado. De todos modos, para nuestro autor, en estas danzas y gestos rítmicos no sólo expresa el hombre la conciencia de hallarse en una relación de dependencia con respecto a unos poderes superiores, sino también el deseo de influir en la realidad por una especie de hechizo analógico.

Para Diem, por lo tanto, las primeras representaciones que nos han llegado en donde aparecen el hombre realizando actividades que él considera "deportivas" son las pinturas rupestres (4), aun cuando supone que, ya con anterioridad, debió de realizar movimientos con su cuerpo vinculados al culto, lo que convierte a ese "gesto" en origen del deporte.



### 2.1.2. Ulrich Popplow

Este autor realiza sus trabajos (5) basándose en un rico y profundo estudio de las fuentes e intenta llegar a una conclusión sobre el origen de los ejercicios físicos, que define como "un movimiento encaminado a un fin que nace de la unidad vital del hombre". (6)

En su teoría sobre el origen de los ejercicios físicos intenta dar respuesta a tres cuestiones que considera fundamentales: "Los comienzos del ejercicio físico, la función social de los ejercicios físicos primitivos y el problema del origen de los ejercicios físicos". (7)

Para este autor la forma más primitiva de ejercicio físico fué la danza de la que nos han llegado documentos en piedras y cavernas: huellas de pies fijadas en el barro e imágenes de moldes de la mano. en la danza cultural es donde primero ve cumplidos los criterios que él adopta para determinar que sea ejercicio físico. Considera que "en ella se hace realidad por primera vez un movimiento nacido de la unidad vital del hombre, que tiene su objetivo y finalidad fuera de sí mismo, pero cuya presencia da testimonio de la acción rectora del espíritu. Espíritu, alma y cuerpo revelan su unidad mediante el movimiento humano". (8)

Desde esta perspectiva no son, para Popplow, ejercicios físicos aquellos que se supone que se hacían para mejorar el arte de la caza y la guerra y cuya motivación se concluye simplemente por los artefactos de caza y guerra encontrados. A estos primeros ejercicios los llama "ejercicios corporales". Constituyen, en su opinión, "un estadio previo del verdadero ejercicio físico, con todo el valor que por ello tienen, sobre todo porque se contienen en ellos los gérmenes de muchas modalidades deportivas posteriores" (9), pero que no pueden ser considerados como tales ejercicios físicos porque

les falta la actitud espiritual. Junto a estos ejercicios corporales considera que aparecen unos movimientos rítmicos inconscientes que tampoco pueden ser considerados como ejercicios físicos, puesto que no requieren una auténtica actitud espiritual, pero que junto con el juego, serían la tercera fuente los originaría. Ahora bien, en el caso del juego la razón para que no podamos considerarlo como ejercicio físico es distinta a los otros dos casos, ya que el juego es "la actividad voluntaria del cuerpo o del espíritu humano nacida del gusto por la actividad misma." (10). Por lo que la finalidad está en sí mismo, no le es ajena, lo cual le excluye de la definición inicial, aun siendo, al igual que la danza, un fenómeno primitivo expresamente humano.

Así, pues, en "los umbrales de los ejercicios físicos imperan las prácticas de caza y lucha y los movimientos rítmicos e inconscientes de la danza y del juego", haciendo éstos su aparición en el Paleolítico Superior, ya que es "cuando se produce el brote espiritual y creador de la danza cultural." (11)

Según Popplow la danza tenía varias funciones: una función social, puesto que "para el hombre de la prehistoria era una potencia con fuerzas mágicas. La danza cultural arrastra, es extática; en ella consigue el hombre las energías para dominar la vida (...) no sólo busca una utilidad -la muerte del animal-, sino que establece, además, con la esfera divina lazos que dotarán al cazador de las fuerzas necesarias." (12)

### 2.1.3. Lukas y Eichel

Desarrollan su trabajo en el marco de la República Democrática Alemana. Sustituyen el término "ejercicios físicos" por el de "ejercicios corporales". Pretenden de esta

forma distanciarse de los historiadores de la Alemania Occidental, que utilizan la palabra "Leib" (13), en "sentido idealista burgués", y donde se consideraría el cuerpo, de materia perecedera, como simple vasija del alma. Lukas se aparta intencionadamente de esta concepción del cuerpo, y no habla ya de "Leib" sino de "Körper", designando con este término, en un sentido monista, la unidad orgánica del hombre, dentro de la cual, de todos modos, el componente espiritual es el que da el impulso para los "ejercicios". Al igual que para Popplow, también para Lukas pertenece al término de ejercicios el criterio de ser "una actividad referida a un fin que cae fuera de la actividad misma..." (14), añadiendo como segundo distintivo importante, que convierte a una acción en ejercicio, la repetición.

Tanto Lukas como Eichel hacen una clara distinción entre movimientos corporales involuntarios, comunes al hombre y al animal, y los llamados ejercicios corporales, de los que sólo el hombre es capaz. La diferencia cualitativa entre animal y hombre se reafirma también de modo expreso en el ámbito de los movimientos del cuerpo. Los movimientos lúdicos con que el animal se entretiene o la realización de movimientos simplemente no son considerados como movimientos corporales, ya que el componente espiritual propio del hombre, de la sociedad humana, se manifestó exclusivamente en el trabajo, por lo que todos los ejercicios corporales provienen del trabajo.

Para Eichel los criterios que distinguen al trabajo y a los ejercicios corporales son los mismo: servicio a un fin y utilización de instrumentos o, según se expresa en otro lugar, consciencia y planificación por una parte y, por otra, uso y creación de medios de producción. En una palabra: los ejercicios corporales tienen su función propia dentro del proceso productivo. Sirven para aumentar el "rendimiento en el trabajo". Según Eichel, el primer ejercicio corporal que

podemos llamar tal es el lanzamiento de jabalina, junto a la cual aparecería el arpón, ambos requerían para su utilización unos ejercicios previos. El tiro con jabalina representaría un específico ejercicio corporal humano porque supone una actividad mucho más consciente, por ejemplo, que la carrera, pues con la jabalina solo es posible alcanzar habilidad tras un entrenamiento prolongado, y los primeros ejercicios corporales "documentados" por datos (más concretamente por huellas de pies y pinturas rupestres) son las danzas relacionadas con la hechicería relativa a la caza. El fin principal de tales danzas sería aumentar el botín de la cacería.

#### 2.1.4. Notas bibliográficas

- (1) DIEM, Carl: Historia de los deportes. pag. 15.
- (2) *Ibidem*, pag. 26 (el entrecomillado es del autor).
- (3) *Ibidem*, pag. 17.
- (4) Cf. *Ibidem*, pag. 24.
- (5) POPPLOW, Ulrich: *Origen y comienzos de los ejercicios físicos; Sentido y misión de una prehistoria de los ejercicios físicos*.
- (6) POPPLOW, Ulrich: *Origen y comienzos de los ejercicios físicos*, pag. 138.
- (7) *Ibidem*, pags. 145 y 146.
- (8) *Ibidem*, pag. 146.
- (9) *Ibidem*, pag. 147.
- (10) *Ibidem*, pag. 148.
- (11) *Ibidem*, pag. 149.
- (12) *Ibidem*, pag. 152.
- (13) "Leib" = cuerpo; acostumbra a traducirse adjetivándolo por "físico".
- (14) LUKAS, Gerhard: *La educación corporal y los ejercicios corporales en la sociedad prehistórica*, pag. 282.

## 2. LOS ORIGENES DE LA ACTIVIDAD DEPORTIVA

### 2.2. LOS POSIBLES ORIGENES DEL "DEPORTE" EN EL ARTE RUPESTRE LEVANTINO ESPAÑOL.

2.2.1. Situación del arte levantino.

2.2.2. Repertorio general.

2.2.3. Los "ejercicios corporales" o la  
caza.

2.2.3.1. Operaciones de la caza.

2.2.3.2. Armas utilizadas.

2.2.4. Notas bibliográficas.

## 2.2.- LOS POSIBLES ORIGENES DEL "DEPORTE" EN EL ARTE RUPESTRE LEVANTINO (1) ESPAÑOL

Los autores mencionados anteriormente parecen mostrar un claro acuerdo en cuanto al nacimiento de los ejercicios, ya sean físicos o corporales, en la prehistoria, así como en el hecho de considerar las pinturas rupestres como el primer "documento" de tales ejercicios.

Las diferencias entre unos y otros aparecen cuando se trata de definir en qué actividad podemos encontrar ya el origen de la actividad "deportiva". Así hemos visto que para los marxistas será la aparición de la jabalina la que señalará el inicio de los "ejercicios corporales", actividad que para ellos reúne ya los requisitos necesarios para considerar que ha hecho su aparición el germen del deporte, mientras que para Popplow estos "ejercicios corporales" están aún exentos de uno de los componentes fundamentales del ejercicio que él denomina "físico" (en su opinión auténtico origen del deporte) que no se manifestará hasta que no aparezcan las danzas culturales, este componente es de tipo espiritual y se manifiesta en la capacidad para intentar establecer un contacto con la divinidad. De esta misma opinión es Diem, para quien los ejercicios físicos surgen cuando el hombre abandona lo meramente utilitario, en lo que está de acuerdo con Ortega y Gasset, para quien "descargada de su forzosidad, la caza se eleva a deporte". (2)

Para todos ellos parece que el deporte es una actividad específicamente humana (3), por lo que habrá que buscar sus orígenes en las representaciones humanas, bien sea en la caza o en la danza cultural, puesto que parece razonable pensar que cuando el hombre realiza esas manifestaciones artísticas es capaz de trascender la mera necesidad de enfrentarse con un animal de modo instintivo, ya que aunque es



posible que esto ocurriese con anterioridad, esas pinturas nos permiten reconstruir, en buena medida, las diferentes fases y circunstancias de la actividad cinegética, que era su actividad básica.

Una de las zonas donde se da un mayor número de representaciones de este tipo es, sin ninguna duda, el Levante español. A diferencia del arte paleolítico en el que generalmente aparecen las figuras aisladas, aquí "la escena es representada y desarrollada como elemento principal" (4) ya que el pintor está tratando de reproducir los acontecimientos ocurridos en el quehacer diario; por ello, todos los objetos y seres "se sitúan ocupando un lugar previamente determinado por el artista en relación con los otros objetos que forman o integran la escena. Este *sentido de relación* entre objetos [y seres] es un aspecto nuevo en el arte hispano" (5), que nos proporciona una serie de datos mucho más completa que la que nos brinda el arte cuaternario.

#### 2.2.1. Situación del arte levantino

Las pinturas se presentan en abrigos y covachos de poco fondo o en planos de roca prácticamente al aire libre, situados en una banda del país relativamente próxima a la costa a lo largo del frente mediterráneo español, casi siempre en parajes de montaña, de relieves abruptos y clima bastante extremado, al interior del pasillo de las llanuras costeras de la franja litoral. Las representaciones más alejadas de la línea del mar están en la zona del río Vero/sierra de Guara (Huesca) y de sierra Morena (Aldeaquemada, en Jaén), a más de 175 km. de distancia de la costa y en las serranías de Albarracín (Teruel) y Alto Cabriel (Cuenca) a unos 125 km. Por lo común se agrupan esas estaciones de arte rupestre en conjuntos territoriales ("grupos") ubicados en las partes altas de barrancos y cabeceras de ríos, cerca de puntos de

agua y de los sitios más adecuados para la caza de diversos ungulados, que aparecen precisamente representados en esos abrigos.

El área de dispersión del arte levantino tiene su límite septentrional en el abrigo del Gogul (Lérida) y en los covachos de Rojals (en el macizo de Prades, Tarragona); alejadas al noroeste de este ámbito de concentración de estaciones se sitúan las pinturas descubiertas en el centro de la provincia de Huesca en la cuenca del Veró (términos de Alquézar, Colungo y Adahuesca). El grupo de Vélez Blanco en Almería y la cueva de Las Grajas (Topares) en Granada marcan el límite meridional de esta área artística, aunque otras manifestaciones aisladas se han determinado en zonas más alejadas de Andalucía: en términos de Aldeaquemada (Jaén) y Casas Viejas (cueva de la Pretina, en Cádiz), donde se sitúa el extremo sudoccidental de la difusión de este arte.

El centenar largo de abrigos con arte levantino se distribuye por provincias del modo siguiente: dos en Huesca, dos en Lérida (Roca dels Moros de Cogul, con cerca de cincuenta figuras), nueve en Tarragona, treinta y cinco en Teruel (el abrigo del Val del Charco de Agua Amarga, en Alcañiz, con unas setenta y cinco figuras de diversos estilos y tamaños, y los grupos de Alacón -cuatro conjuntos de Mortero y cinco de Cerro Felio y de Albarracín-, con más de media docena de abrigos, como Prado de Navazo, Cocinilla del Obispo y Doña Clotilde, etc. -con algunos toros naturalistas de buen tamaño- y el próximo abrigo del Barranco de las Olivanas en Tormón), cinco en Cuenca (grupo del Villar del Humo), veintitrés en Castellón (grupos de Morella la Vella y de Ares del Maestre -con tres abrigos en el barranco de La Gasulla, entre ellos la cueva Remigia, con interesantes escenas de caza- y de Tirig y Albocácer -con ocho abrigos en el barranco de Valltorta, como el de la cueva del Civil, con más de cien figuras), catorce en Valencia (grupo de Dos Aguas, con cuatro

estaciones, y los abrigos de La Araña en Bicorp, con unos ciento veinte temas), varios en Alicante (las cuevas de La Sarga en Alcoy y el densísimo conjunto en torno a Cocentaina - con decenas de abrigos de estilo levantino en el seno de la zona propia del "arte macroesquemático"-), dieciseis en Albacete (entre ellos las figuras de los dos abrigos del grupo de Minateda, los de Alpera -así las cuevas de La Vieja con ciento treinta figuras en superposiciones varias, y del Queso- y el grupo de ocho abrigos de Nerpio), cuatro en Murcia (los dos abrigos del término de El Sabinar/Moratalla o el abrigo del barranco de Los Grajos en Cieza), tres en Almería, dos en Jaén, uno en Granada y uno en Cádiz.

#### 2.2.2. Repertorio general

El especial interés histórico de esta pintura estriba en que junto a representaciones artísticamente admirables de la fauna, introduce en su repertorio, en cantidad y en figuras rebosantes de vitalidad, a la persona humana en forma de hombres (figs. 1 y 2), de mujeres (figs. 3 a 6) y de niños (fig. 6). Lo hace además en un lenguaje directo, comprensible a todos, no en formas arborescentes, trianguladas, filamentosas..., como las de tanta pintura rupestre esquemática del Neolítico en adelante. Toda la temática está ahora escenificada: las cacerías de ciervos (figs. 7 y 8), de cabras (fig.9), de jabalíes (fig. 10; diap. 1), son aquí visiones de conjunto de admirable movilidad.

Los animales más veces representados en esas escenas son los ciervos y las cabras monteses; jabalíes y toros (fig. 11) aparecen en menos ocasiones. Son francamente escasos los équidos (fig. 12) (caballos sobre asnos), cánidos (figs. 13 y 14), aves (fig. 15) e insectos (abejas, moscas o arañas, según algunas interpretaciones), y de presencia excepcional algún zorro, rebeco, corzo u oso. Se rechazan hoy las

identificaciones de fauna del pleistoceno propuesta por H. Breuil: supuestos alces, reno, antílope saiga, bisontes o rinocerontes, confirmándose la teoría de M. Almagro Basch quien afirma que "lo seguro es observar animales representados propios de la fauna actual." (6)

Una sistemática revisión del equipo y actitudes de las figuras humanas ha permitido a F. Jordá (7) definir un amplio repertorio de comportamientos de la vida social o económica y ritual. Parecen corresponder a formas culturales de una prehistoria muy tardía: gentes que trabajan la tierra (fig. 16) (con palos o, más dudosamente, con layas o harados, como en Mola Remigia, Ares del Maestre, y en Dos Aguas), que varean árboles frutales, que recogen miel (figs. 17 y 18) [en el abrigo de La Araña de Bicorp (fig. 19 a, b)], que pastorean ganado o que montan a caballo. Se evidencia la domesticación de équidos con escenas de doma (acaso en Selva Pascuala, de Cuenca) y de monta (en la cueva Remigia, de La Gasulla), así como de algún rebaño de cabras (en el abrigo de la Cañada de Marco, en Alcaine, Teruel).

Escenas de danza, asociaciones de personajes especialmente adornados (figs. 20 a, b y 21; diap. 2) con grupos de animales y figuras de supuestos enmascarados sugieren interpretaciones de cortejos y ceremonias rituales o de referencia a entes superiores. Se han advertido repintados de algunas figuras (que, por ejemplo, transforman toros anteriores en ciervos en la cueva de La Vieja de Alpera) y una reiterada frecuentación de algunos abrigos donde se superponen las figuras y se acumulan en espacios reducidos "Su vigencia a lo largo del tiempo, hasta los inicios de la historia (con grafitos ibéricos y latinos en algún caso), se mantendría por el carácter de "santuario" que se les habría atribuido". (8)

En ocasiones [Les Dogues de Ares del Maestre (figs. 22 y 23), Barranc del Roure de Morella (fig. 24; diap. 3) o

Minateda (fig. 25; diap. 4)] se pintan escenas de guerra entre grupos rivales o hasta desfiles de arqueros con sus armas levantadas ante individuos muertos o caídos [Cingle de Mola Remigia (fig. 26; diap. 5)]. La danza de mujeres en torno a un hombre del abrigo Cogul (fig. 27) se repite en algún otro sitio.

Dado que vamos a estudiar los posibles ejercicios físicos, tan solo consideraremos las escenas en las que el hombre es el principal protagonista. Hoy nadie duda de que el Arte Levantino fue creado por gentes cuya actividad básica fue la caza, como se deduce del elevadísimo número de escenas venatorias; sin embargo, de momento, resulta difícil determinar el verdadero significado de estas escenas, ya que se trata de un punto en el que no existe total acuerdo, pues si para algunos autores tienen un valor fundamentalmente mágico, otros piensan que su finalidad es exclusivamente narrativa (9).

### 2.2.3. Los "ejercicios corporales" o la caza

Según M. Concepción Blasco (10) tan solo pueden ser consideradas como escenas de caza en las que participan uno o varios personajes, las siguientes:

COGUL (fig. 28): Sólo hay dos casos evidentes de escenas de caza y, en ambos, es una sola persona la que interviene. Se trata de las capturas de un ciervo y de un bóvido respectivamente; al parecer, el arma empleada en las dos ocasiones es el arco y las flechas. Además existe una tercera escena, en la que un hombre parece huir de un animal no identificado que previamente podría haber sido atacado por el individuo, por lo que sólo con ciertas dudas debemos de incluirla en este tipo de escenas.

MAS DE RAMON D'EN BESSO: Cazador en actitud de disparar hacia un bóvido, probablemente un toro.

VAL DEL CHARCO DEL AGUA AMARGA: Existen dos ejemplos: uno es un arquero persiguiendo a un cáprido ya herido por un venablo (fig. 29); el otro es un cazador corriendo tras un jabalí alcanzado por una flecha y contra el cual apunta un segundo arquero que le cierra el paso en su huida (fig. 30 a, b).

ABRIGO DEL ARQUERO: La única escena venatoria es la de un cazador que se dirige hacia un macho cabrío herido por una flecha.

COVACHO AHUMADO: En este abrigo se desarrolla una cacería integrada por siete arqueros que corren detrás de otros tantos cápridos, uno de los cuales, por su menor tamaño, parece representar una cría. Con algunas dudas podríamos incluir a dos personajes que se relacionan con un bóvido.

TIA MONA: En este friso se ha reproducido una extraña escena relacionada con la caza en la que intervienen varios arqueros, uno de ellos sentado sobre una especie de parihuelas.

RECOLECTORES: Dudosa representación de la caza de un cáprido.

FRONTÓN DE LOS CAPRIDOS: Existe una escena protagonizada por dos arqueros que están en actitud de disparar contra una cierva.

ABRIGO DE LOS BORRIQUITOS: Posible escena de caza de équido.

ABRIGO DE LOS TORICOS: Con bastantes dudas podría incluirse dentro de este repertorio de escenas venatorias a cinco pequeños arqueros esquemáticos diseñados dentro de una grieta natural de la roca, los cuales parecen relacionarse con un gran toro naturalista pintado en un lugar próximo (fig. 31).

ABRIGO DE LOS TOROS DE TORMON: Episodio final de una acción de caza protagonizada por un arquero que se dirige a cobrar una cierva ya muerta, representada en posición vertical con la cabeza hacia abajo.

ABRIGO DE LA SELVA PASCUALA: Caza a lazo de un équido - ¿caballo?-, efectuada por un solo individuo (fig. 32).

POLVORIN: Existen dos escenas de caza seguras: una representa la captura a lazo de un cáprido (o quizá una cierva), llevada a cabo por un solo individuo (fig. 33); la otra reproduce la cacería de dos ciervos en la que intervienen cinco arqueros. Existe además un conjunto en el que se puede apreciar cómo un individuo coge por los cuernos a un cáprido; este tema lo incluimos con bastantes dudas en este apartado, ya que pudiera tratarse de una escena de domesticación.

GALERIA DEL ROBLE: En un lugar se ha representado a un cazador parado frente a un ciervo; en otra zona se puede observar cómo un arquero corre tras una cabra contra la que ha lanzado ya un venablo.

CUEVA REMIGIA: Es el conjunto más representativo del tipo de escenas venatorias que veníamos analizando, pues en este friso se desarrollan seis en las que intervienen varios individuos; cuatro de ellas reproducen cacerías de jabalíes (fig. 10), estando todas muy próximas entre sí; otra trata de la captura de unas cabras montesas; en el último de estos conjuntos aparece la caza de unos ciervos.

Además, hay otras escenas en este mismo yacimiento en las que intervienen sólo uno o dos individuos, como es el caso de dos arqueros que disparan contra un cáprido (fig. 34), o el de un individuo que apunta su arco hacia un bóvido, o el del cazador que dispara contra un mamífero no identificado, o el de otras dos escenas más en las que sendos personajes lanzan sus flechas contra animales no determinados.

EL CINGLE: Aparecen, en este conjunto, tres escenas de caza, dos de ellas bastante seguras y una tercera dudosa. En una de las primeras una figura humana dispara, al parecer contra un bóvido; en la otra interviene un individuo de pequeño tamaño que parece luchar cuerpo a cuerpo con un animal indeterminado, seguramente, herido con anterioridad (fig. 35). La escena dudosa ha sido interpretada por E. Ripoll como el descabello de una cabra, acto que supondría el colofón de una escena de caza.

CIVIL: Escena de caza de un jabalí, que en el estado actual de consevación, hay que considerarlo sólo con algunas dudas.

ELS CAVALLS: En este conjunto existe la escena venatoria más completa del Arte Levantino; se trata de una gran cacería de ciervos en la que pueden verse cuatro arqueros disparando contra seis ciervas, un ciervo macho, dos cervatillos, y un cervato, manada que un grupo de ojeadores está dirigiendo hacia el lugar donde se encuentran los arqueros (fig. 36). Además posiblemente pueda incluirse también entre las escenas de caza la representación de un arquero que corre tras una cierva (fig. 37).

MAS D'EN JOSEP: Cacería de un extraordinario ejemplar de ciervo llevada a cabo por dos arqueros que corren tras él (figs. 38 y 39).

ABRIGO DEL CIERVO: Existe un total de cinco escenas de caza; en dos de ellas se representa el momento final de la captura de sendas "capras hispánicas" (fig. 40); en otro grupo formado por figuras parcialmente destruidas parece haberse reproducido la captura por medio de una trampa de un cuadrúpedo no determinado (fig. 41); en los dos conjuntos restantes aparecen sendas figuras humanas junto a otros tantos animales en una extraña yuxtaposición que han sido interpretads como luchas de hombres con animales.



CUEVA DE LA ARAÑA: Representación de la fase final de una masiva cacería de cabras (fig. 42).

TORTOSILLA DE AYORA: Dudosa escena de caza constituida por un arquero parado ante un rumiante?

CUEVA DE LA VIEJA: En este importante conjunto hay cuatro escenas venatorias en todas las cuales se representa a un arquero disparando contra un ciervo (fig. 43 y 44).

ABRIGO DE LOS CHIVOS: Escena venatoria protagonizada por un solo individuo que dispara sus flechas contra un grupo de cuatro cabras y una cierva.

ABRIGO DE SAUTUOLA: Cacería de una manada de cabras llevada a cabo por un grupo de individuos.

SOLANA DE LAS COVACHAS: Conjunto de figuras humanas disparando sus flechas contra una serie de animales de especie no determinada.

#### 2.2.3.1. Operaciones de la caza.

En primer lugar, es preciso señalar que el sujeto de la caza fue exclusivamente el hombre, ya que en ningún caso aparecen mujeres relacionadas con esta actividad (11). Los cazadores acudían a su trabajo portando ellos mismos las armas (figs. 45 a 53) que, sólo en casos excepcionales, transportaban dentro de recipientes (12), e incluso normalmente disparaban sujetando con la mano que sostenía el arco todo el haz de flechas (figs. 56 y 57).

Las tácticas más corrientemente utilizadas por los cazadores prehistóricos y que darán vida a sus formas

fundamentales de caza son: *La persecución, la aproximación, el acecho, el reclamo, el ojeo y el trampeo.* (13)

La *persecución*, como el mismo nombre indica, se basaba en el acoso del animal. Su reconstrucción como estrategia o método en la época prehistórica sólo cabe hacerla apelando a la evidencia etnográfica, aunque siempre dejará patentes las dificultades que entrañaba, al imponer a los cazadores una velocidad de carrera superior a la del animal o una mayor resistencia a la fatiga, ya que las persecuciones se hacían siempre a pie.

En la caza por *aproximación* el cazador con más o menos estilo se acercaba a su presunta presa con objeto de darla muerte o hierirla gravemente, de manera en este último caso, que, de tener lugar una persecución, ésta fuera sin excesivas incidencias.

La persecución de un animal herido, siguiendo sus huellas, sería una práctica bastante utilizada, tal como se desprende de siete escenas de la Cueva Remigia (fig. 58) y de otros casos aislados representados en el Cingle de la Mola Remigia, en la Cueva dels Tollis y en la Galería Alta de Morella (fig. 59). Ahora bien, aunque en ocasiones es posible que lo que se haya querido representar sean los cazadores siguiendo el rastro de sangre dejado por un animal herido, en otros casos, el hecho de que se hayan pintado los trazos a pares, parece indicarnos que se trata de las huellas dejadas por las pisadas de las pezuñas bisulcas de los animales (14). Una vez encontrada la presa, debían enfrentarse abiertamente sin ningún tipo de defensa, disparando contra ella un número variable de flechas hasta dejarla malherida; no obstante, más de una vez debieron ser atacados por los animales, como parece desprenderse de algunas de las escenas. Sólo en casos aislados y para los équidos se utilizaban lazos, con lo que se evitaba el enfrentamiento directo con el animal (fig. 33).

Para la caza por aproximación se impondrá un excepcional conocimiento del comportamiento o costumbres del animal objeto de caza, así como la del terreno y otras circunstancias (corrientes de aire, olores, etc.) Muchas veces la aproximación impondría lo que podríamos llamar "camuflaje" del cazador y que llevaría a efecto, enmascarándose convenientemente, con objeto de no despertar suspicacias en los animales o manadas objeto de caza.

La caza al acecho se basa principalmente en la sorpresa de la caza mediante la emboscada del cazador, en las proximidades de un paso obligado para las bestias, ya en su territorio o en el transcurso de una emigración estacional. Tal estrategia impone al cazador un particular conocimiento de los hábitos de los animales objeto de caza, sus pasos o pistas y sobre todo, un horario de frecuentación que le evitará esperas prolongadas. En este tipo de caza, el elemento sorpresa es decisivo, al permitir que dos o tres cazadores dispongan del tiempo necesario al menos para lanzar dos o tres venablos. Muy utilizada, los arqueólogos han podido en ocasiones identificar los lugares particulares en que fue usada dicha estrategia y que eran frecuentados por la caza, tales como abrevaderos o vaguadas o gargantas de paso.

El *ojeo* venía a ser un procedimiento mixto entre las estrategias impuestas por la persecución y el acecho. En realidad, se trata de una persecución ficticia que tiene como objeto conducir a la caza hasta el cazador emboscado, con la circunstancia de que los mismo perseguidores pueden participar en su captura o muerte, aún cuando se de el riesgo de que los mismos ojeadores puedan ser heridos o muertos por los venablos de sus compañeros de batida emboscados.

En lo que respecta a este tipo de cacerías colectivas, sólo tenemos escenas completas de captura de cápridos y de cérvidos casos ambos en los que parece que se practicaba el

sistema del ojeo; generalmente, el grupo de arqueros dirigido a veces por un individuo (15) se dividía en dos: unos perseguían a la manada disparando sus armas contra los animales y dirigiéndolos hacia un lugar concreto, posiblemente un paso estrecho, donde estaba apostado el otro grupo de cazadores que les cerraba el paso, quedando así totalmente rodeadas las presas, generalmente heridas ya por los disparos de sus perseguidores (fig. 42). Parece que para el cerco de las piezas no se utilizaba el fuego, o al menos no existe ningún indicio de ello a través de la pintura, pero sí es posible que en algún caso la muerte de los animales no fuese provocada por los disparos de los cazadores, sino que se les obligaba a dirigirse a un barranco donde se despeñarían, como cabe deducirse de la posición de una cierva representada en el Abrigo de los Toros de Tormon y de la del gran équido de la Cueva de la Araña, los cuales parecen estar cayendo en el vacío con la cabeza y las patas delanteras hacia abajo, aunque en ambos casos se trata de animales sin aparente relación con figuras de cazadores.

Este tipo de acoso nos hace recordar también otro, practicado hasta nuestros días y que implicaba la conducción de la caza hacia cercados o encerramientos en los que era capturada: el *trampeo*. Método éste de existencia controvertida que no obstante aparece documentado por el arte parietal, en el Abrigo del Ciervo del Barranco de Dos Aguas (fig. 41) donde "hay un trazo filiforme que, siguiendo una línea sinuosa se entrecruza formando tres espacios que interpretamos como una trampa de caza. El trazo presenta tres abultamientos que podrían ser considerados como nudos o uniones de la cuerda que aquel puede representar. Dentro del espacio superior se encuentra una mancha de color sin forma definida, posiblemente los restos o fragmentos de lo que debió de ser la presa." (16)

Cuando la pieza era aprisionada sin estar totalmente muerta, se remataba "in situ", como puede deducirse de una escena no demasiado clara del Cingle de la Mola Remigia.

El transporte de las piezas no está claramente reproducido, pues sólo existen dos representaciones muy confusas que no son suficientes para llegar a conclusiones seguras. Posiblemente, si los animales eran de gran tamaño eran destazados "in situ" y repartida su carne entre los distintos cazadores, o bien llevados entre varios cargadores; si eran piezas pequeñas eran cargadas por un solo individuo, según se desprende de una confusa figura del Cingle en la que un personaje parece llevar sobre los hombros, transversalmente a su cuerpo, una carga posiblemente atada con correas o cuerdas y que cabe interpretar como un animal, ya que a uno de los lados cuelga lo que parece una larga cola. (17)

No obstante, en una representación de la Cueva Remigia hay, "al parecer, un animal colgado de cuatro palos, dos verticales y dos horizontales" (18), que cabría interpretar como un sistema de transportar las piezas cobradas en la caza, pero la poca claridad de la figura -por otra parte única en su género- nos obliga a aventurar esta idea como una mera hipótesis.

#### 2.2.3.2. Armas utilizadas.

De lo dicho anteriormente se desprende que, a excepción de algunas salvedades, las armas utilizadas para la caza eran las mismas que las que se empleaban para la guerra, es decir, el arco y la flecha, "se trata, tal vez, de la primera máquina inventada por el hombre. La fuerza motriz es, en rigor, la energía muscular, pero, en la tensión del arco se va acumulando gradualmente la energía gastada en combarlo,

para liberarla de una sola vez en forma concentrada al dispara la flecha". (19)

Aunque muchas veces es imposible precisar el tipo de arco representado, ya que se reduce a un pequeño trazo, siendo la cuerda invisible en muchas ocasiones, en algunos casos el armamento aparece representado con tal minuciosidad que nos permite distinguir diferentes tipos, aunque nos sea imposible conocer de que materia estaban hechos ni si eran de sección circular o si por el contrario habian sido aplandados para obtener mayor elasticidad.

Con respecto a la forma, podemos comprobar el empleo de dos tipos: arco siple y arco compuesto. El más abundante en el arte levantino es el arco simple, es decir el fabricado con un solo segmento (fig. 60); presenta generalmente una curvatura normal, aunque existe una variante de tamaño pequeño que muestra una zona aplanada en el centro, semejante al arco de violín (fig. 61).

El arco compuesto, que tiene como característica el ser reflejo, tiene la parte central impreganda de una sustancia grasa que le permite ceder mucho más a la hora del disparo (20). En el arte levantino lo vemos en dos variantes: de triple o de múltiple curva: el más frecuente es el de triple curva (figs. 44 y 48), llamado también "asiático". El arco de curva múltiple, aunque con menor frecuencia, aparece también representado en el Arte Levantino, pero exclusivamente en la Cueva de la Vieja de Alpera y en Minateda.

En cuanto a las flechas, podemos hacer también una diferenciación formal atendiendo a sus dos extremos: punta y emplumadura. Ésta tiene normalmente forma lanceolada (fig. 62); no obstante, cuando son muy pequeñas sólo es perceptible un abultamiento del que no puede determinarse su forma; en algún caso la emplumadura consta de varios apéndices colocados

alrededor del vástago, que parecen estar hechos con plumas (fig. 63 a, b). El extremo contrario, es decir, la punta, suele estar simplemente aguzado, aunque no es raro el que se presente en ángulo agudo, en forma de arpón (fig. 64) .

Con respecto a las otras armas arrojadizas resulta imposible establecer una clasificación, puesto que se trata siempre de representaciones muy problemáticas. Almagro ha interpretado como jabalina una especie de venablo aguzado que se duplica y termina en dos hojas lanceolada de punta bífida, con una cuerda colgando en cada una de ellas, que aparece representada en la Cueva del Tío Garroso (fig. 65). Por su parte, Vilaseca indica la presencia, en la Cueva del Polvorín, de un palo que tiene en un extremo un arco cedro y alargado que constituye un posible arpón. Igualmente son problemáticas las azagayas, palmetas, lanzas, mazas, piedras o puñales que han sido interpretados como tales en diversas ocasiones, pero de los que hay que hablar con muchas reservas.

#### 2.2.4. Notas bibliográficas



(1) He utilizado el término "arte levantino" por ser el de mayor difusión todavía en la actualidad. Sobre este tema Cf. Rodrigo de BALBIN: *Reflexiones en torno al arte levantino*.

(2) Aunque esto no ocurre para ORTEGA y GASSET hasta el Neolítico. *Sobre la caza.*, pag. 15.

(3) Esto no es así para NEUENDORFF, quien considera que los primeros en realizar ejercicios físicos fueron los animales. Cf. *El hombre primitivo*, pag. 59 y ss.

(4) KÜHN, E.: Arte rupestre en Europa, pag. 71.

(5) JORDÁ, F.: *Notas sobre arte rupestre del Levante español*, pag. 10.

(6) M. ALMAGRO: Las pinturas rupestres levantinas, pag. 18.

(7) F. JORDÁ: *La sociedad en el arte rupestre levantino..*

(8) BARANDIARAN: *El Paleolítico*, pag. 144.

(9) BELTRAN, A.: Arte rupestre levantino, pag. 55.

(10) BLASCO, M.C.: *La caza en el arte rupestre levantino español*, pags. 55 y ss.

(11) JORDA. J.: *op. cit.*, pag. 160, señala que la existencia de ornamentos distintivos dentro de los cazadores que participan en una misma escena podría interpretarse como indicación de preeminencia social, apuntando la posibilidad de que pueda hablarse de "Jefes de caza".

(12) Aunque es normal que los cazadores sostengan sus armas directamente en la mano, hay que hacer constar la indiscutible

representación de carcajes en dos abrigos: la Saltadora (fig. 54) y la Cueva Remigia (fig. 55). En el primero aparece un recipiente aislado de otras figuras, como depositado en el suelo y cargado de flechas cuyas emplumaduras sobresalen; en la Cueva Remigia uno de los cazadores de jabalíes transporta un carcaj del que igualmente sobresalen parte de las flechas. Con mayor reserva hay que aceptar el carcaj que parece llevar a la espalda uno de los cazadores de ciervos del Polvorín, o el que sostiene en la mano un arquero del Civil.

(13) Para la descripción de los distintos sistemas de caza hemos seguido los métodos planteados por GÓMEZ-TABANERA en La caza en la prehistoria, aunque existen otras teorías, como la planteada por CASARIEGO en La caza en el arte español, pag. 36.

(14) Un catálogo completo de la representación de huellas de animales en el arte rupestre levantino ha sido elaborado por Ma Isabel MOLINOS, *Las huellas de animales en el arte rupestre levantino*.

(15) FORTEA, J., en su trabajo Los complejos microlaminares y geométricos del Epipaleolítico mediterráneo español al recoger todos los datos existentes, en pocos yacimientos puede hacer mención a la fauna.

(16) F. JORDÁ-J. ALCÁCER, Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia), pag. 13.

(17) RIPOLL, E.: Pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón), pag. 35.

(18) J. B. PORCAR-H. OBERMAIER-H. BREUIL: Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón), pag. 27.

(19) GORDON CHILDE: Los orígenes de la civilización, pag. 81.

(20) V. GROTTANELLI: *L'uomo e la civiltà*, pag. 182.

## FIGURAS



fig. 1.- Desfile de arqueros. Abrigo de Boro Queso. Valencia.



fig. 2.- Grupo de guerreros armados. Abrigo de la Gasulla.  
Castellón de la Plana.

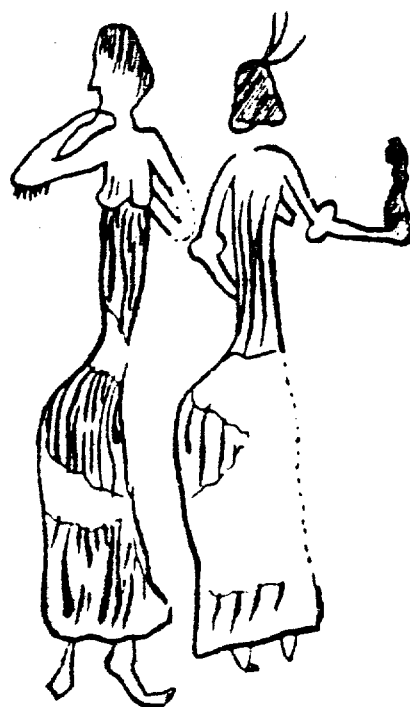


fig. 3.- Damas de Alpera. Albacete.



fig. 4.- Mujer paseando. Dos Aguas.  
Valencia.



fig. 5.- Mujer. Vall del Charco del Agua  
Amarga. Alcañiz. Teruel.

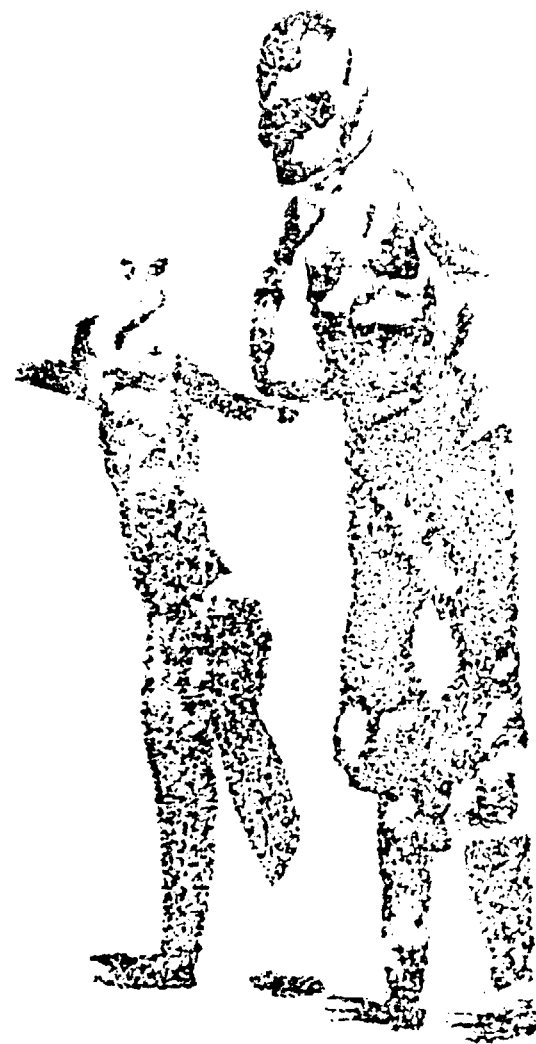


fig. 6.- Niño cogido de la mano de una mujer.  
Abrigo de Minateda.

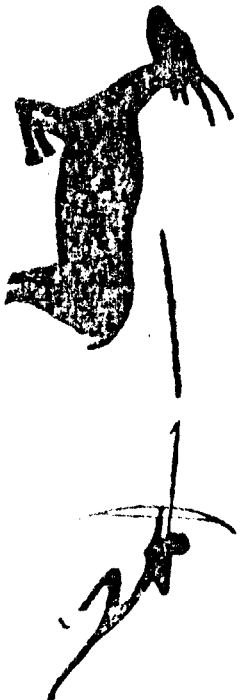


fig. 7.- Arquero disparando. Abrigo de Rocero.  
Morella la Vella.

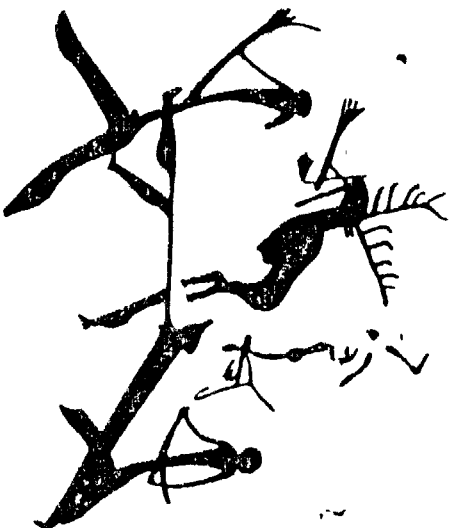


fig. 8.- Arqueros. Abrigo principal del Civl.  
Valltorta. Torig. Castellón.



fig. 9.- Caza de la cabra. Abrigo I de Dos Aguas.  
Valencia. - 36 -





fig. 10.- Cacería de jabalíes. Ares del Maestre.  
Castellón de la Plana.



fig. 13.- Cazador y perro. Cueva de Alpera.  
Albacete.



fig. 14.- Hombre escalando con perro. Alpera.  
Albacete.



fig. 15.- Bandada de pájaros. Morella  
la Vella. Castellón.



fig. 16.- Mujer en recolección.  
Dos Aguas. Valencia.



fig. 17.- Escena de recolección del Abrigo  
de los Recolectores. Cerro de  
El Mortero. Alarcón. Teruel.



fig. 18.- Escena de recolección de miel.  
El Pajarero. Teruel.



fig. 19 a.- Catadores de miel subiendo por una triple cuerda de esparto hasta el nido de abejas. Cueva de la Araña. Bicorp. Valencia.

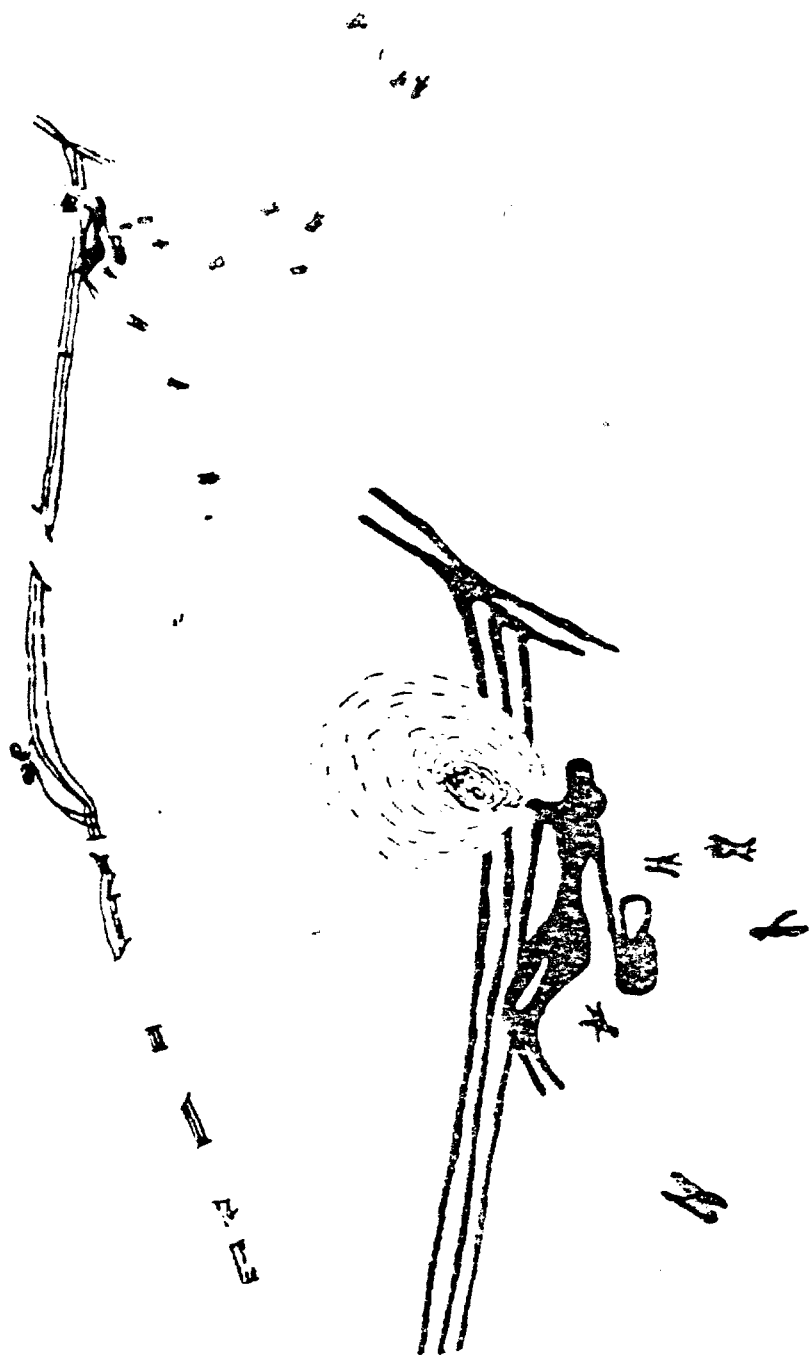


fig. 19 b.- Catadores de miel subiendo por una triple cuerda de esparto hasta el nido de abejas. Cueva de la Araña. Bicorp. Valencia.

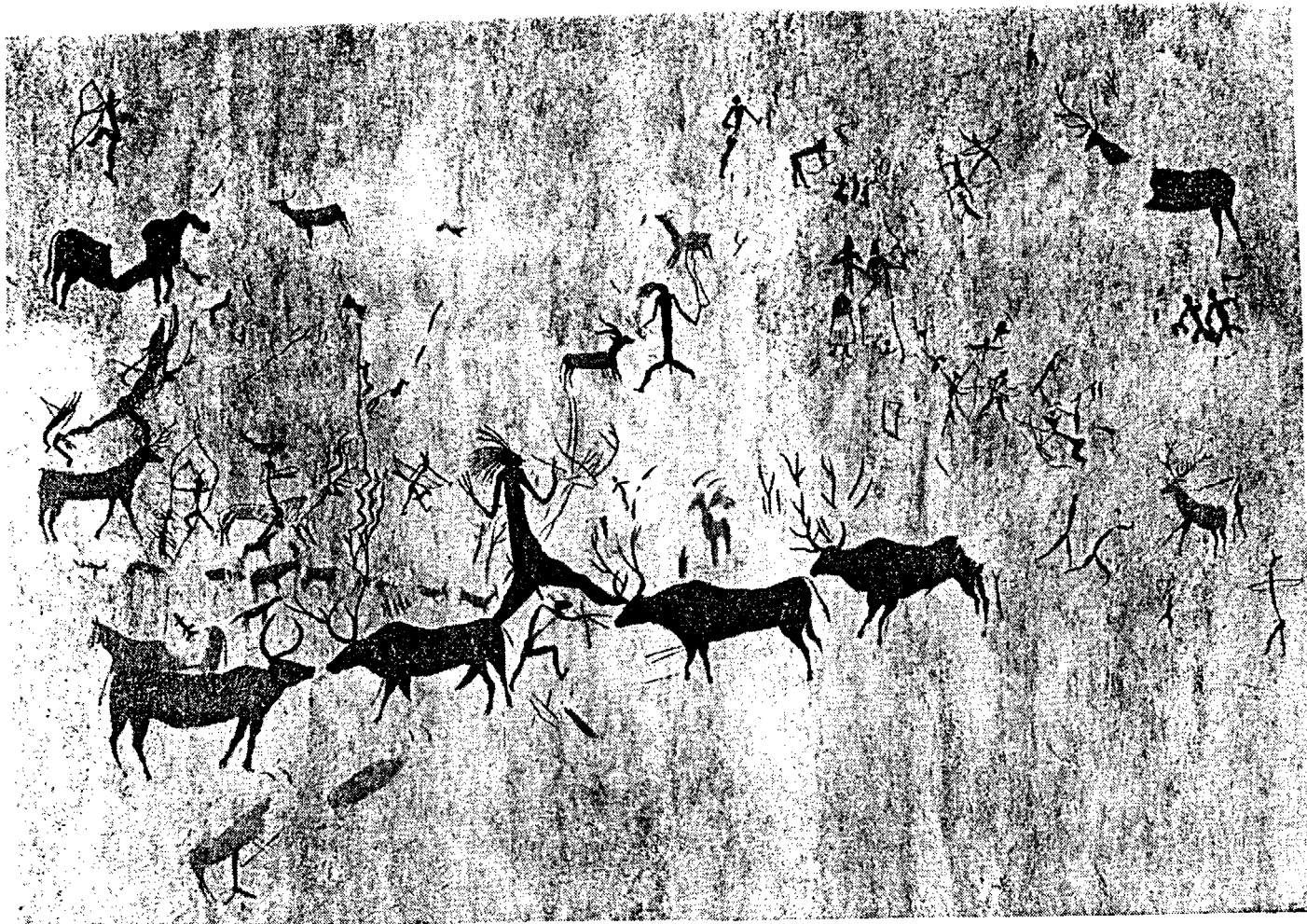


fig. 20 a.- Parte central del gran fresco de Alpera.  
Albacete.



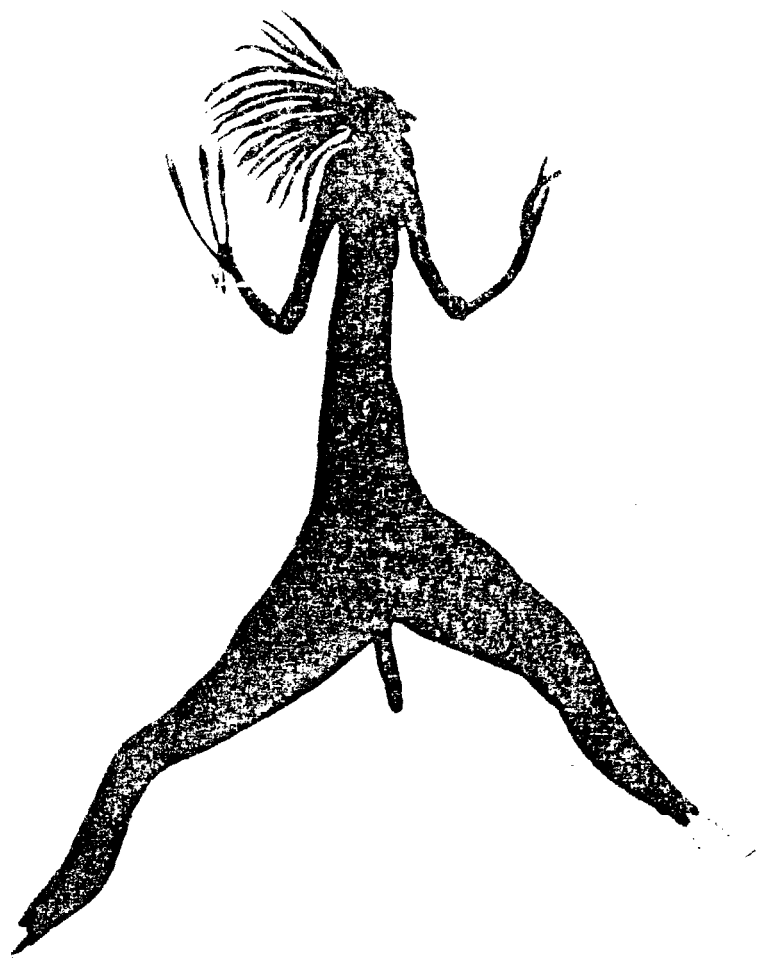


fig. 20 b.- Figura principal del la cueva de la Vieja.  
Alpera. Albacete.



fig. 21.- Cueva Remigia. La Gasulla.  
Ares de Maestre. Castellón.

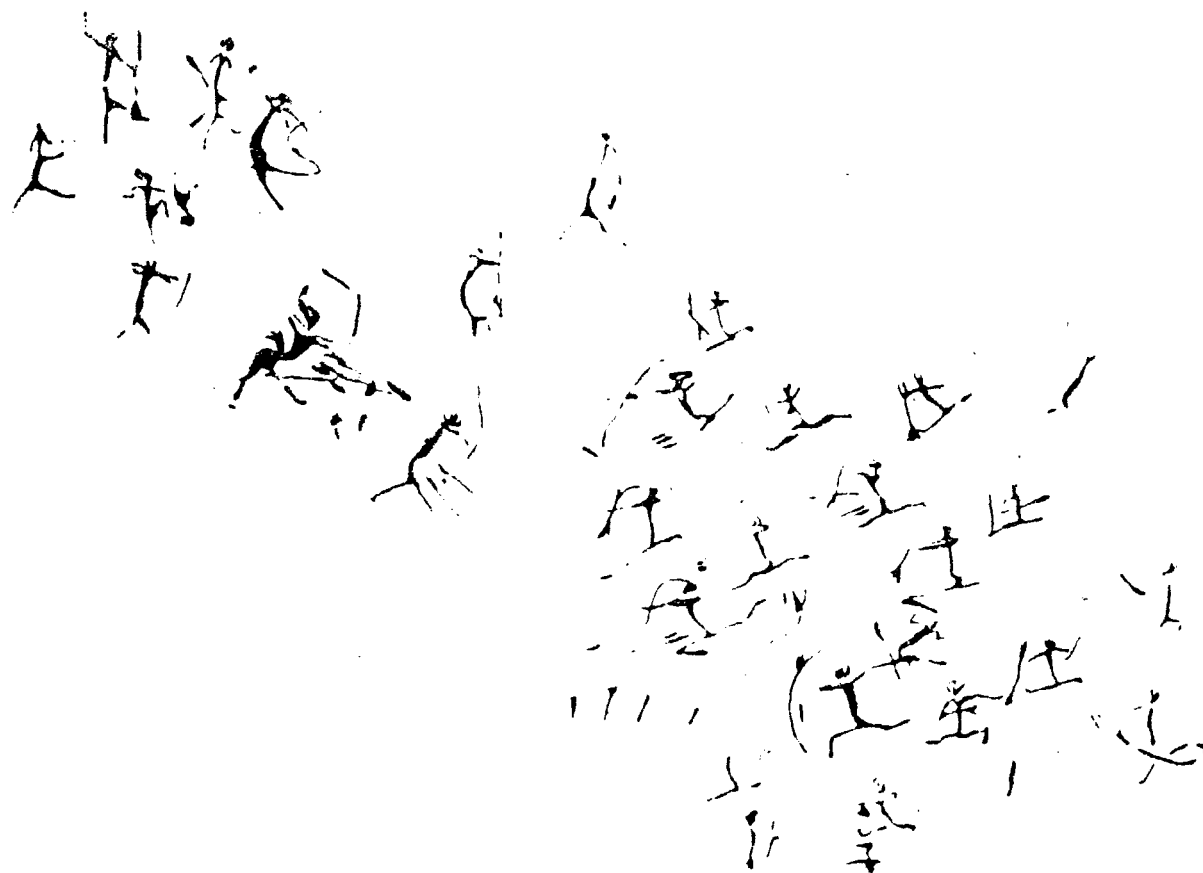


fig. 22.- Lucha entre dos grupos de arqueros.  
Les Dogues de Ares del Maestre. La Gasulla.  
Castellón.

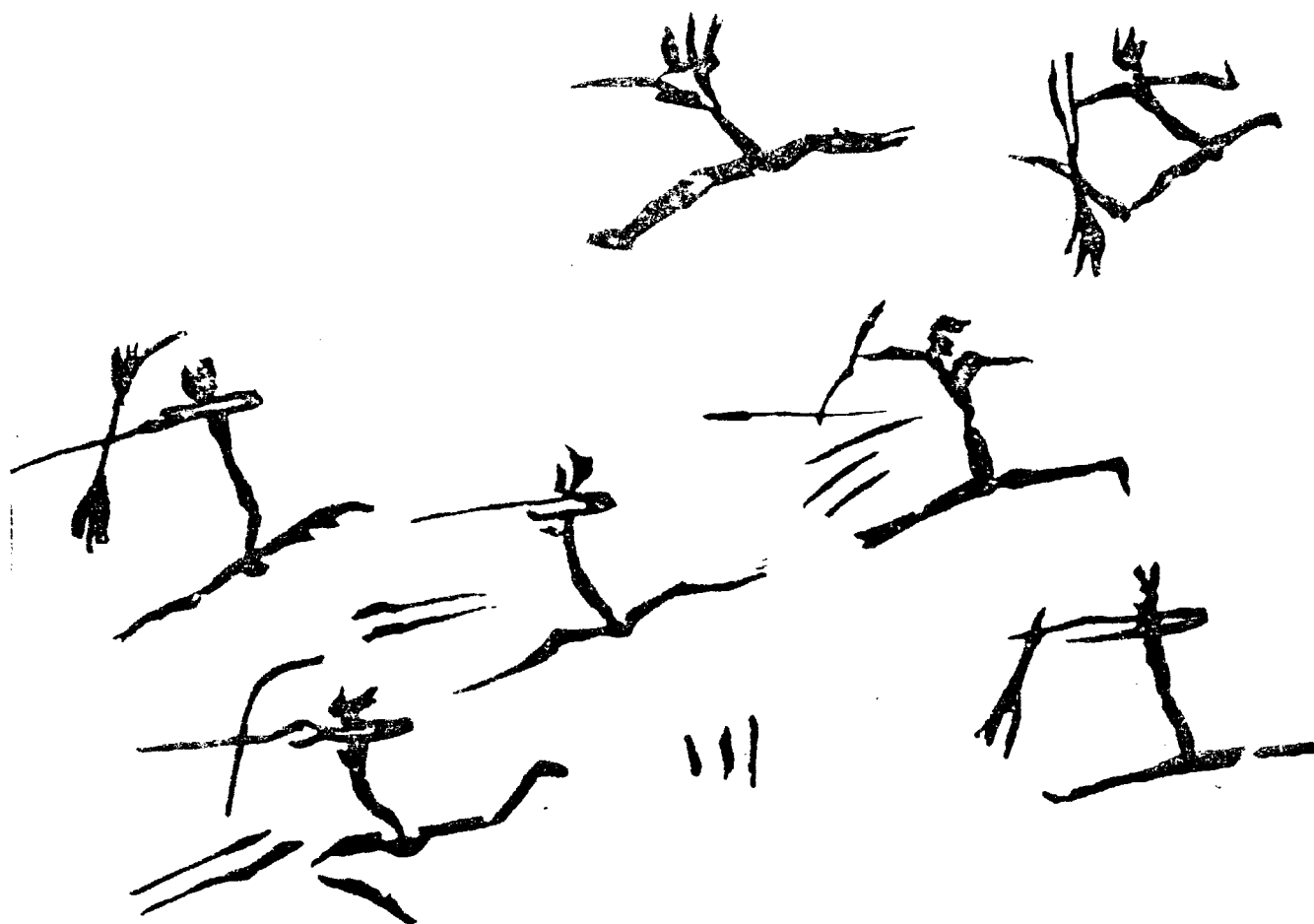


fig. 23.- Lucha. Les Dogues de Ares del Maestre.  
La Gasulla. Castellón.



fig. 24.- Representación de un combate de arqueros.  
Morella la Vella. Castellón.



fig. 25.- Lucha de arquero. Covacha de Minateda.  
Albacete.

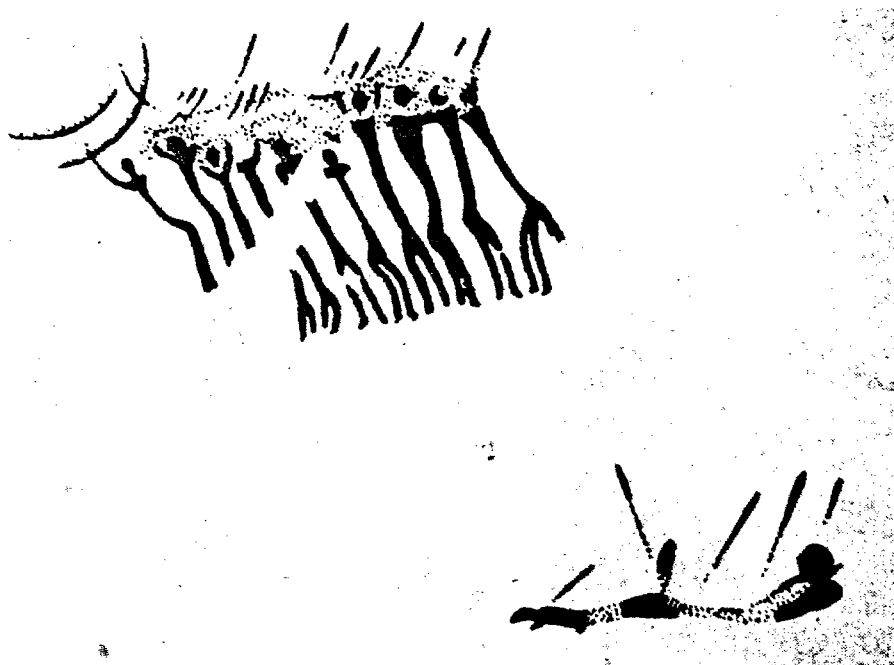


fig. 26.- Hombre asaeteado por arqueros.  
Cueva Remigia. Castellón.



fig. 27.- Danza. Roca dels Moros. Cogul. Lérida.



fig. 28.- A la izquierda una cacería de ciervos esquematizados. Cogul. Lérida.

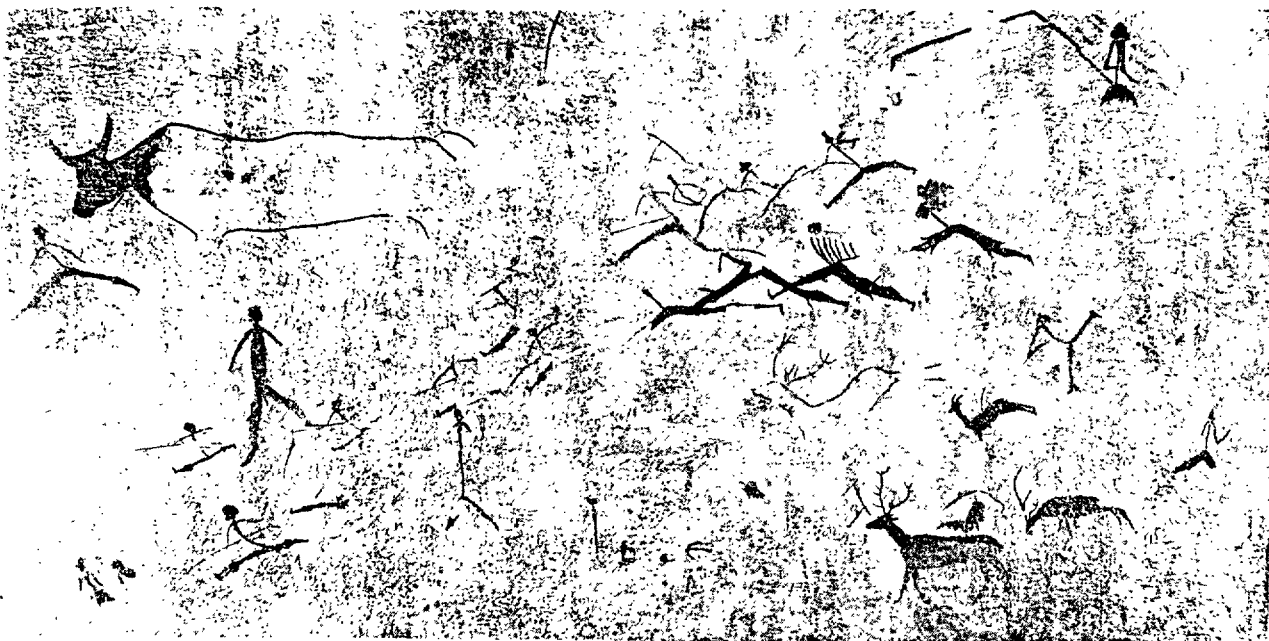


fig. 29.- A la derecha un arquero persiguiendo a un cáprido ya herido por un venablo. Charco de Agua Amarga. Teruel.

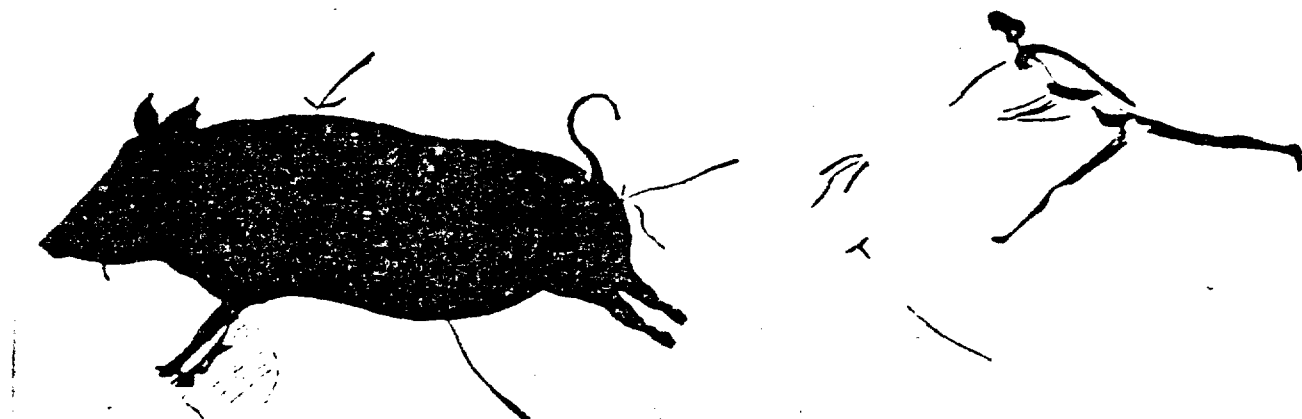


fig. 30 a.- Caza del jabalí. Charco del Agua Amarga.  
Teruel.



fig. 30 b.- Escena de caza. Charco del Agua Amarga.  
Teruel.





fig. 31.- Abrigo de los Toricos  
del Prado del Navazo.



fig. 32.- Abrigo de la Selva  
Pascuala.

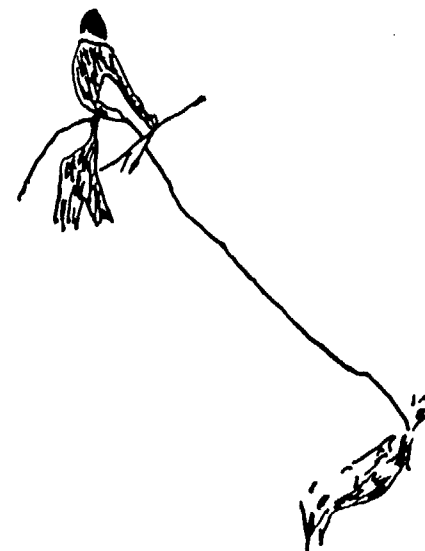


fig. 33.- Abrigo del Polvorín. Puebla  
de Benifará. Castellón.



fig. 34.- Cacería de cabra. Cueva Remigia. Ares  
del Maestro. Castellón de la Plana.

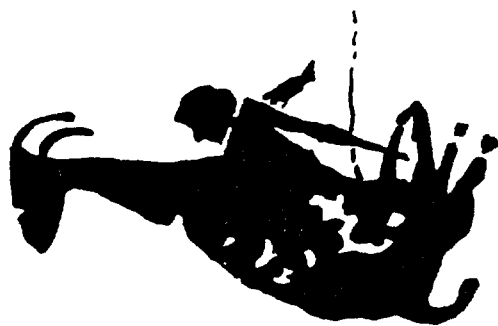


fig. 35.- Abrigo IV de El Cingle.  
Tavissa. Tarragona.

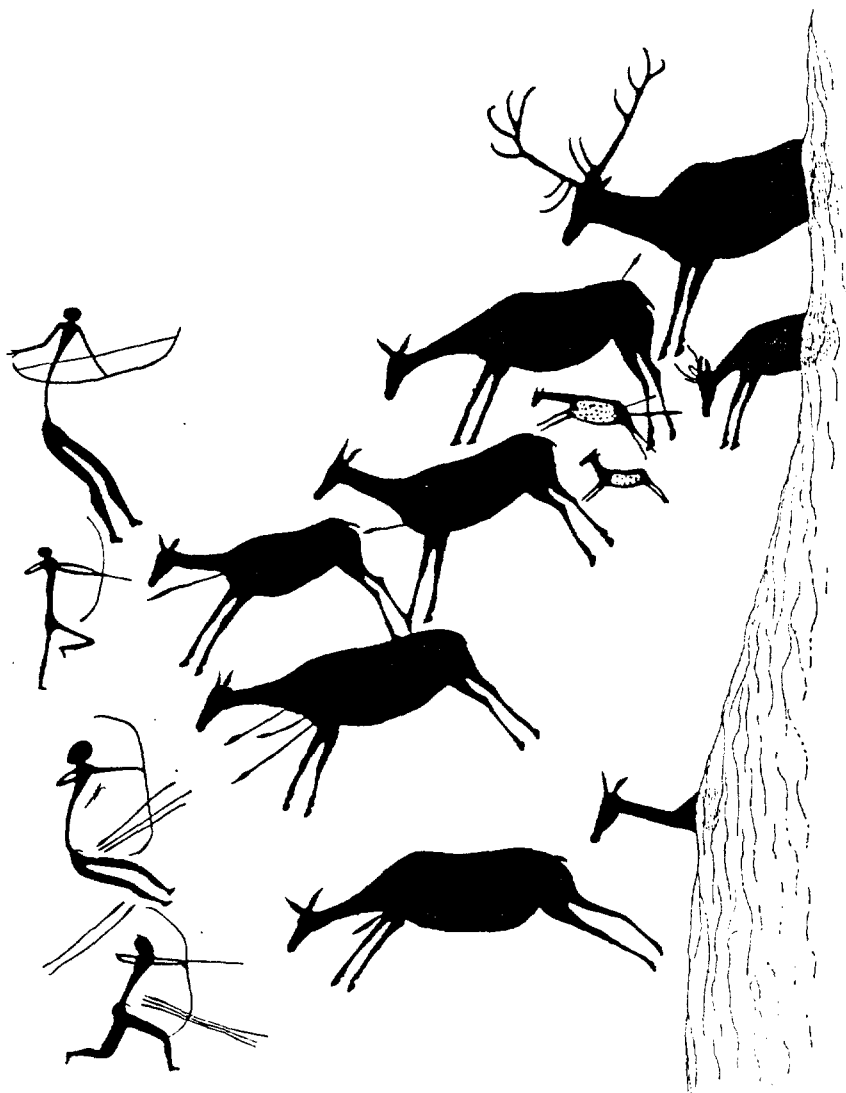


fig. 36.- Una cacería de cérvidos. Barranco  
de Valltorta. Castellón.



fig. 37.- Arquero tras una cierva. Els Cavalls.  
Valltorta. Castellón.

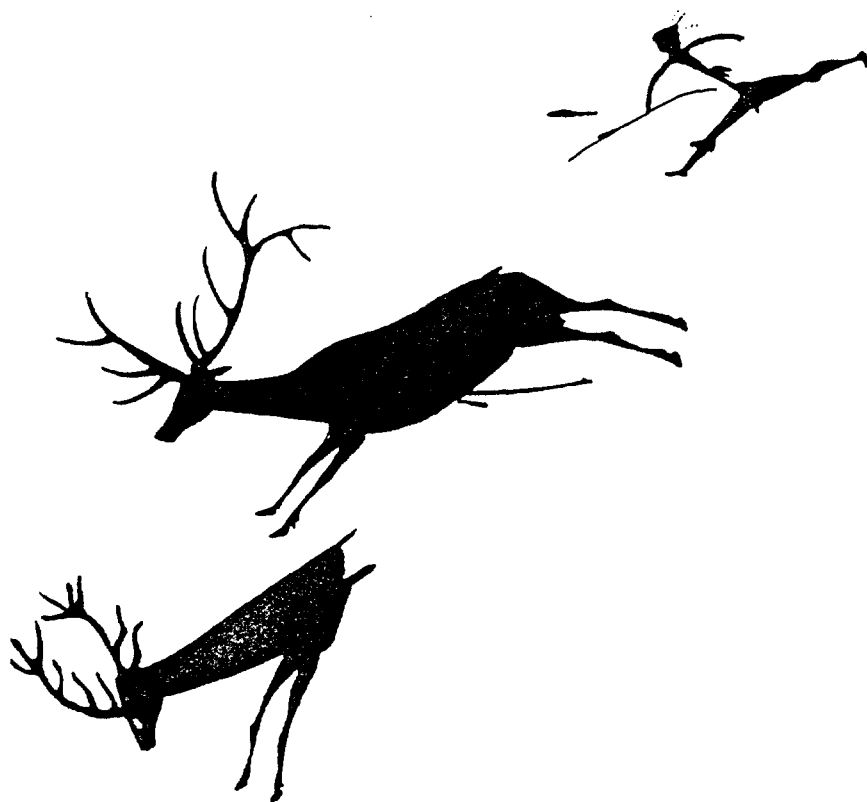


fig. 38.- Cacería de ciervos. Mas d'en Josep.  
Barranco de Valltorta. Castellón.

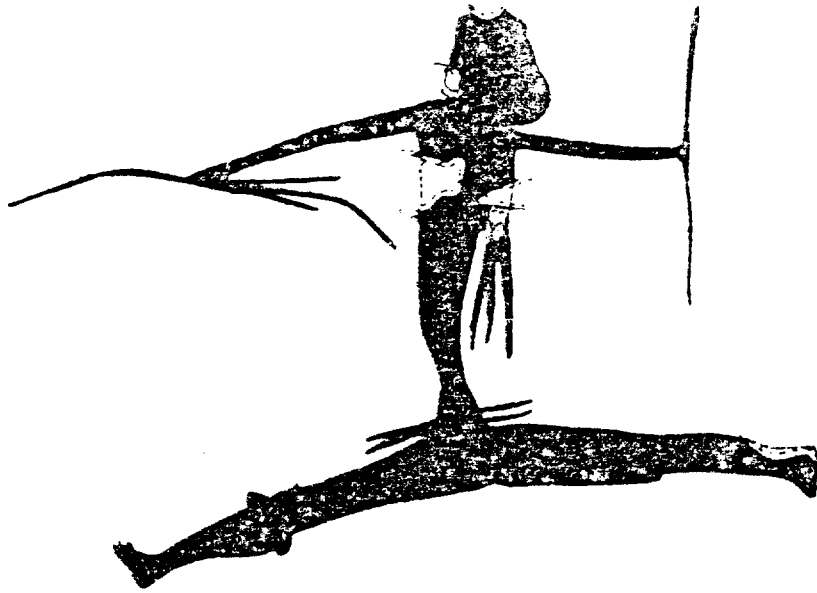


fig. 39.- Arquero en carrera. Mas d'en Josep.  
Barranco de Valltorta. Castellón.

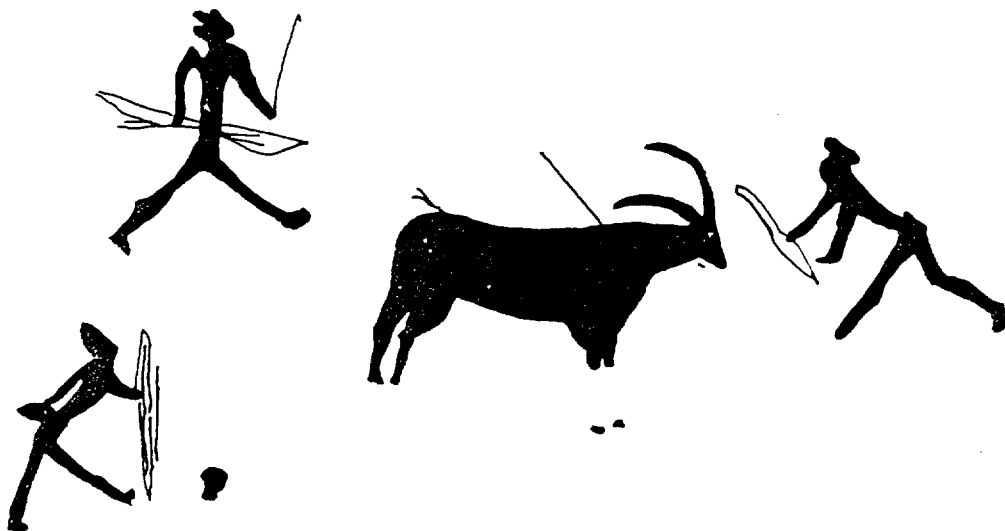


fig. 40.- Captura de "capra hispánica". Abrigo del  
Ciervo. El Barranco de Dos Aguas. Valencia.

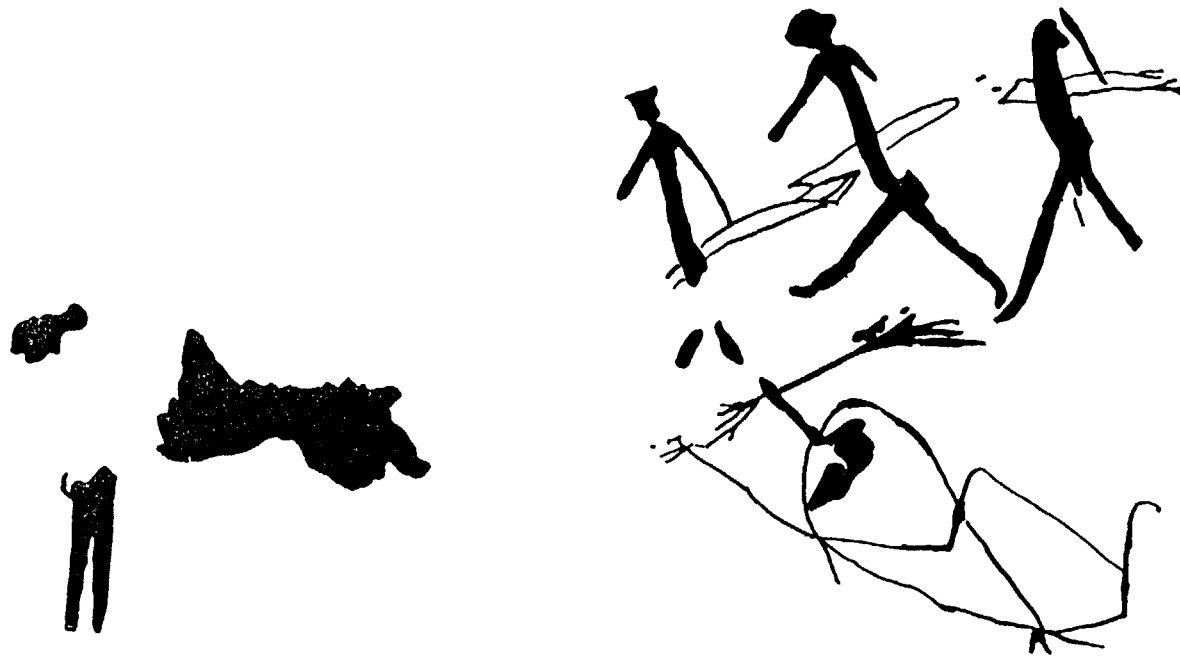


fig. 41.- Captura por medio de una trampa de un  
cuadrúpedo no determinado. Abrigo del Ciervo.  
El Barranco de Dos Aguas. Valencia.



fig. 42.- Escena de cacería de cabras.  
Cueva de la Araña. Bicorp. Valencia.



fig. 43.- Arqueros en una cacería. Cueva de la Vieja.  
Alpera. Albacete.



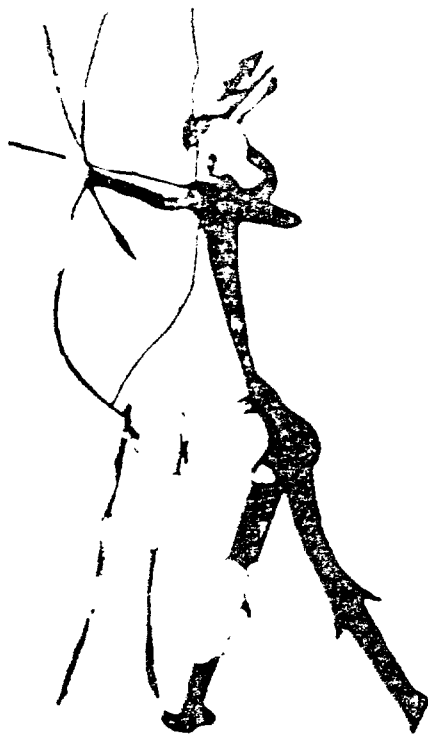


fig. 44.- Arquero. Cueva de la Vieja.  
Alpera. Albacete.



fig. 45.- Arquero en carrera. Mola Remigia.  
La Gasulla. Ares de Maestre. Castellón.

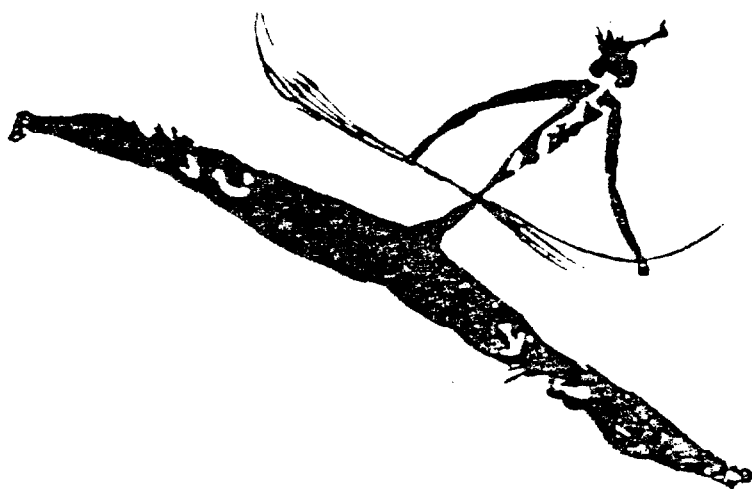


fig. 46.- Guerrero corriendo. Cueva Remigia.  
La Gasulla. Castellón.

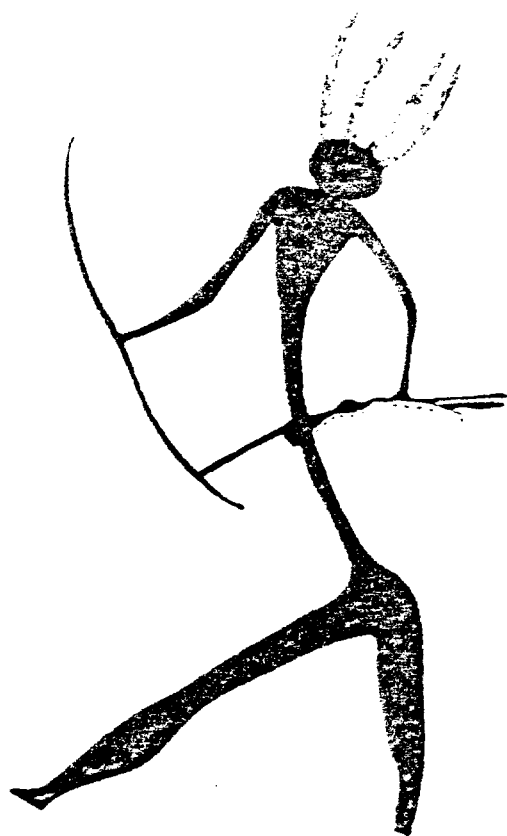


fig. 47.- Arquero. Cueva del Civil.  
Valltorta. Tirig. Castellón.



fig. 48.- Arquero. Els Cavalls. El Barranco de  
Valltorta. Tirig. Castellón.

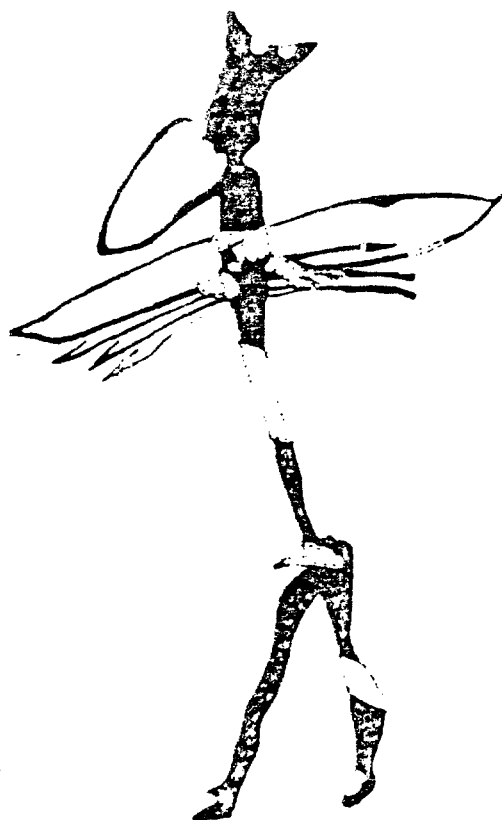


fig. 49.- Arquero. Cueva de la Vieja.  
Alpera. Albacete.

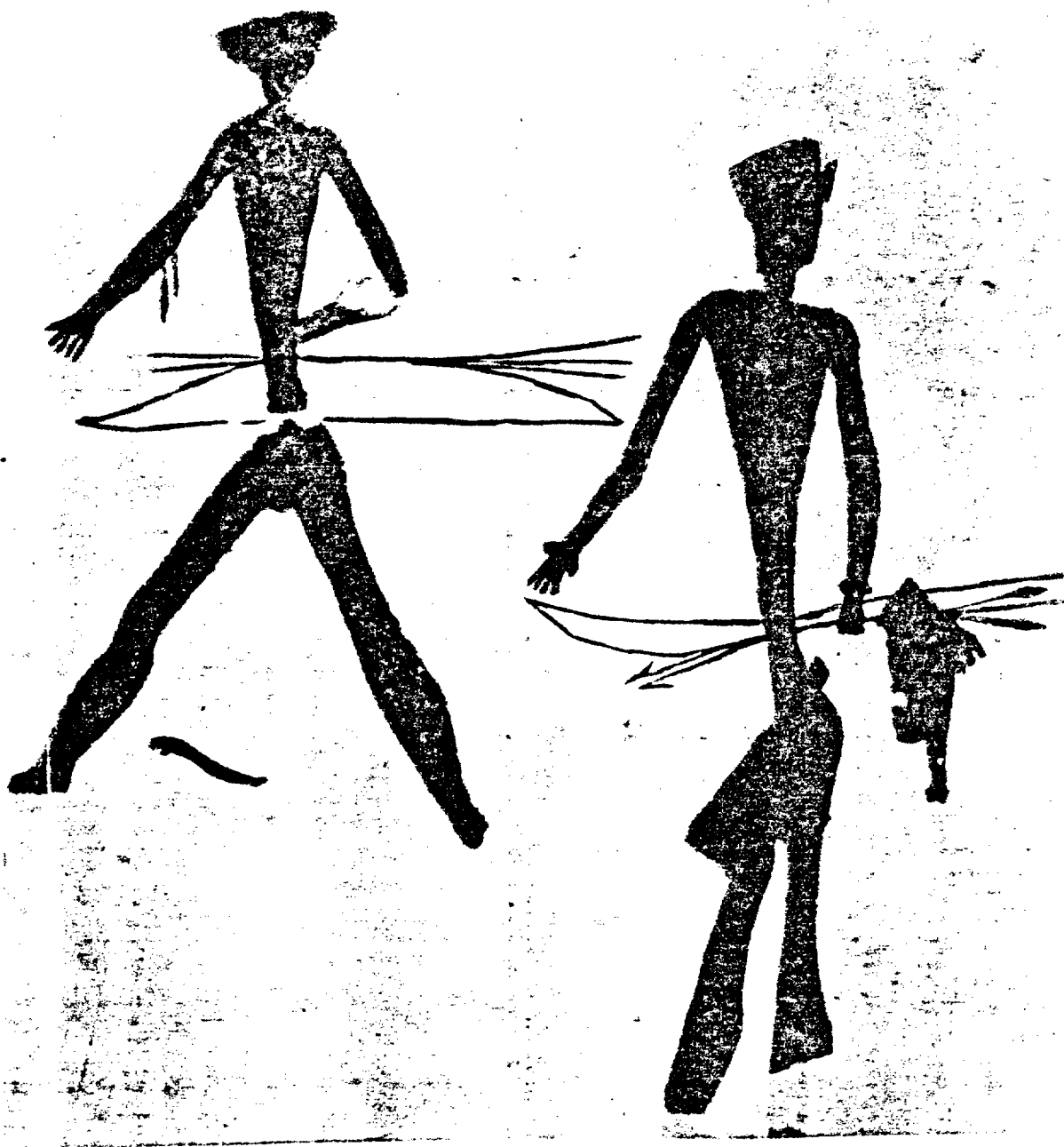


fig. 50.- Arqueros. Dos Aguas. Valencia.

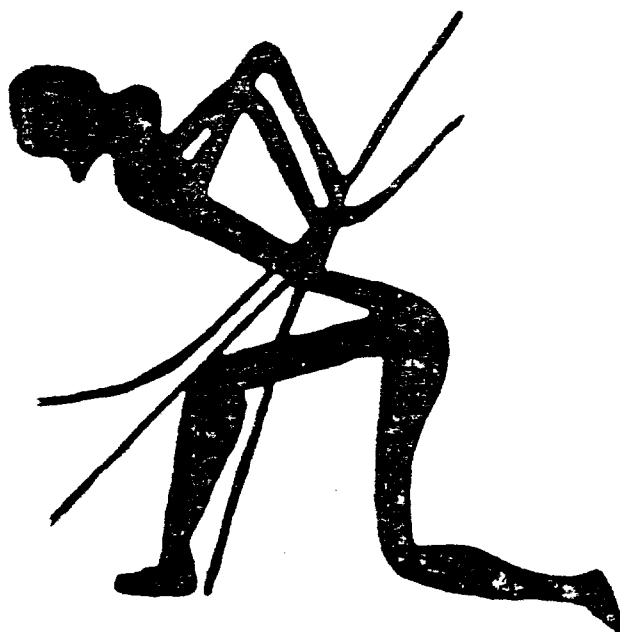


fig. 51.- Arquero arrodillado. Cueva Saltadora.  
Valltorta. Castellón.

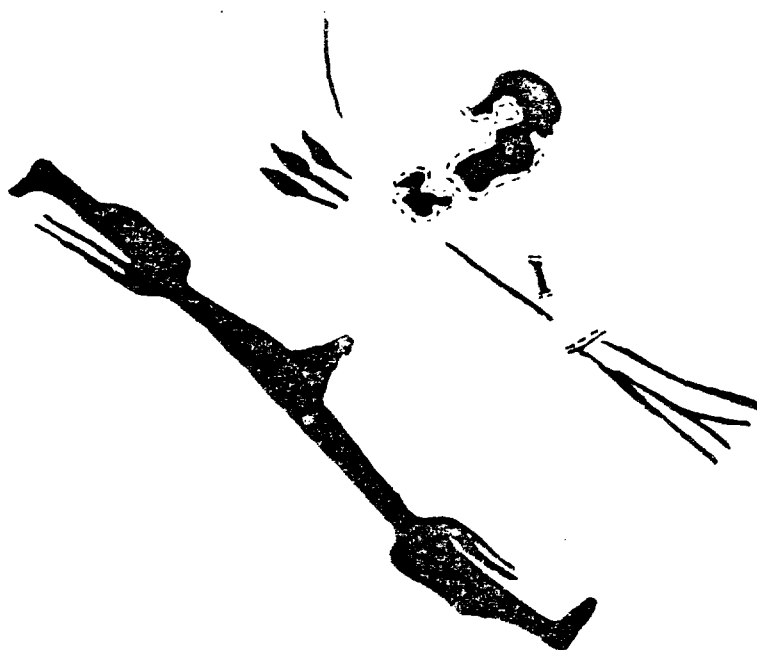


fig. 52.- Arquero corriendo. Cueva Saltadora.  
Valltorta. Castellón.

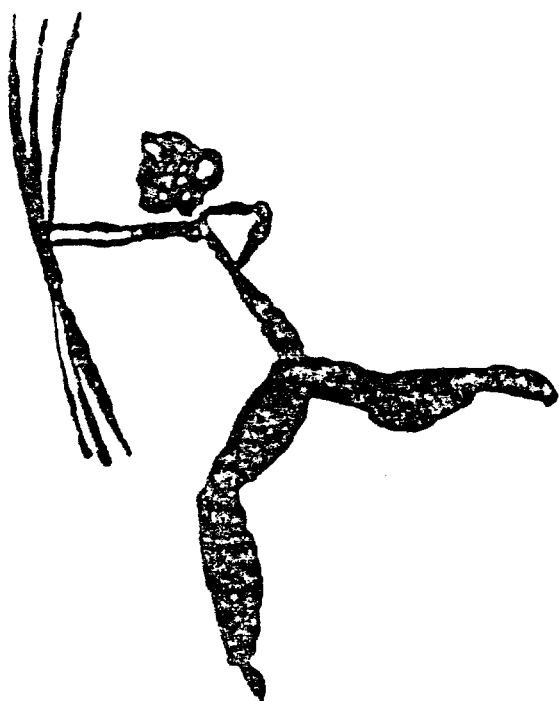


fig. 53.- Arquero. Cueva Remigia. La Gasulla.  
Ares del Maestre. Castellón.

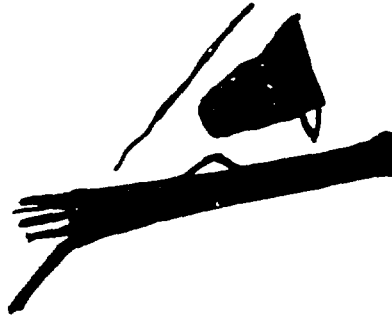


fig. 54.- Carcaj con flechas. La Saltadora.  
Valltorta. Castellón.



fig. 55.- Carcaj con flechas. Cueva Remigia.  
Gasulla. Ares de Maestre. Castellón.

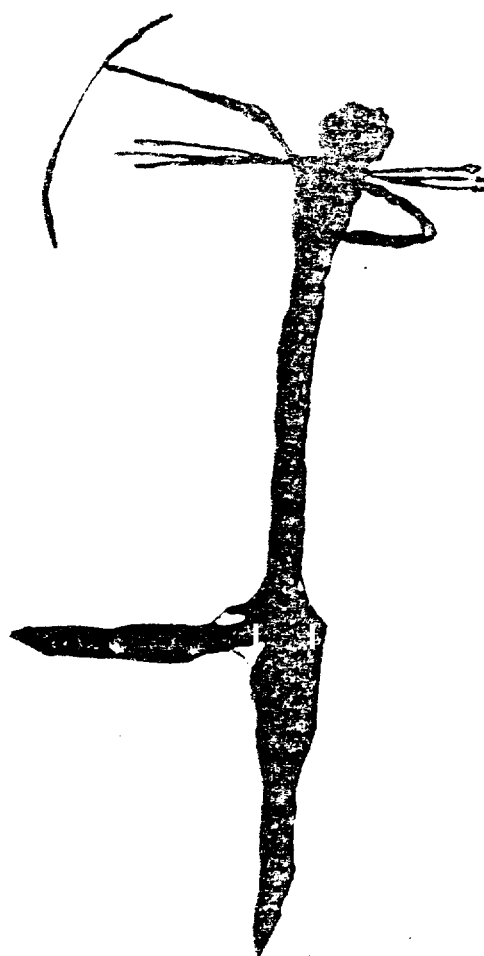


fig. 56.- Guerrero con su arco. Cueva del Civil.  
Valltorta. Castellón.



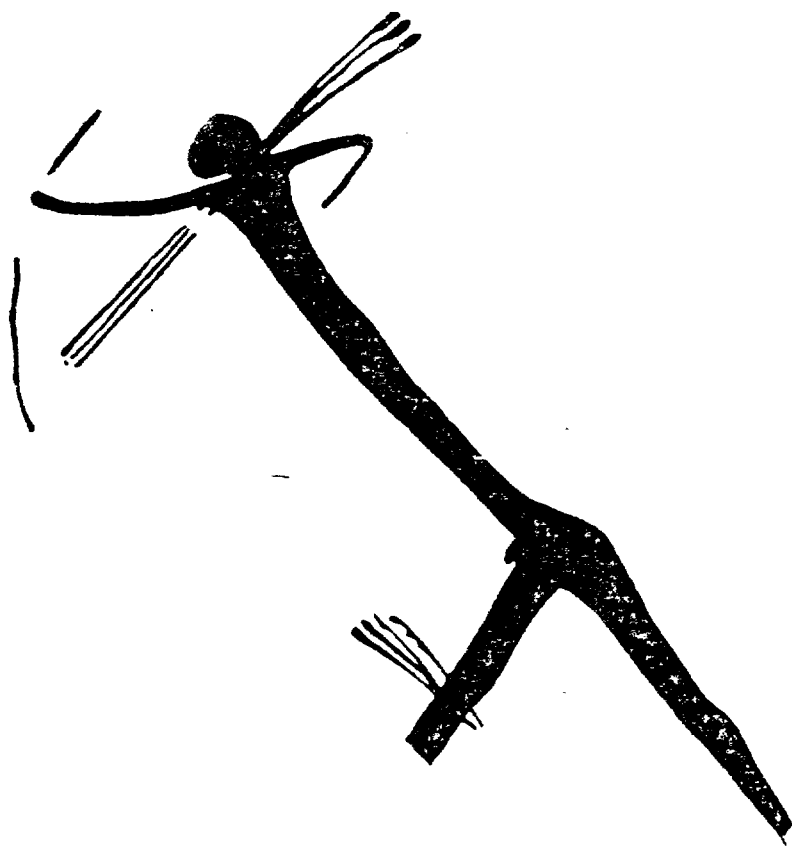


fig. 57.- Arquero. Cueva del Civil.  
Valltorta. Castellón.



fig. 58.- Arquero siguiendo huellas. Cueva Remigia.  
Barranco de la Gasulla. Ares del Maestre.  
Castellón.

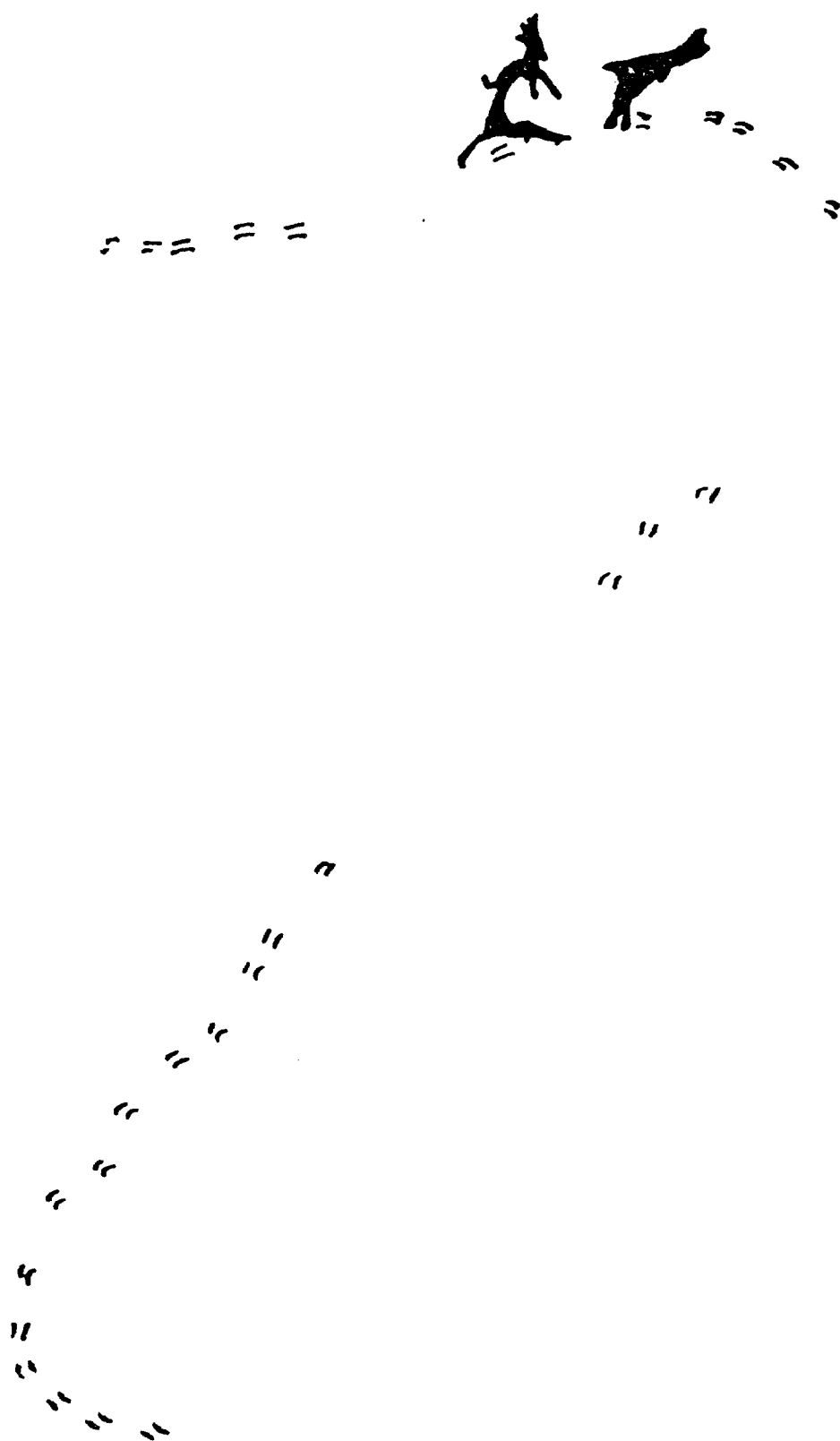


fig. 59.- Cazador siguiendo las huellas de un animal.  
Galería Alta de Morella. Castellón.

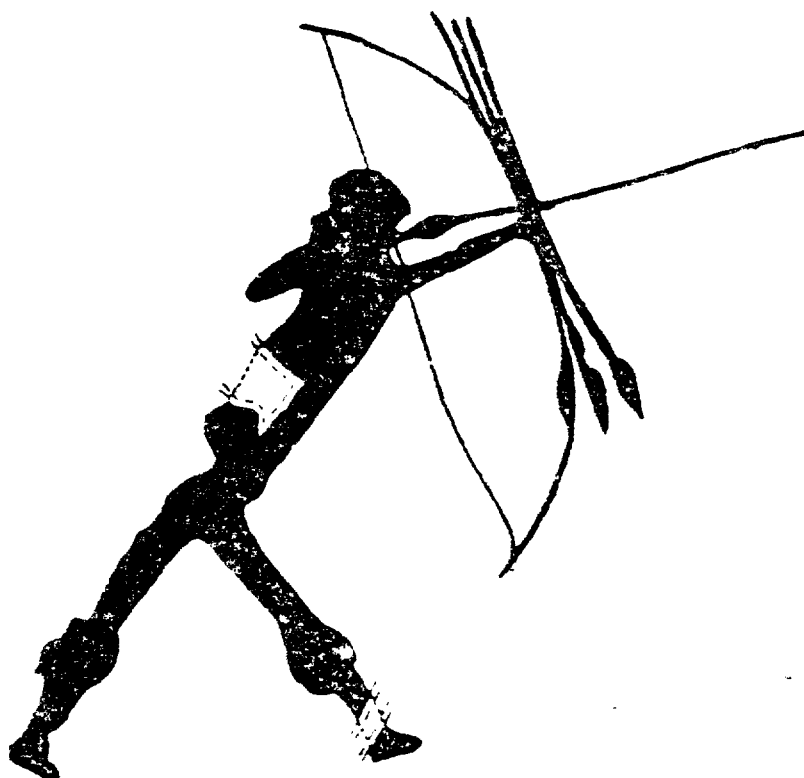


fig. 60.- Arquero. Cueva Saltadora. Alpera.  
Valltorta. Castellón.



fig. 61.- Abrigo del Ciervo del Barranco de  
Dos Aguas. Valencia.



fig. 62.- Arquero. El Cavalls. Valltorta.  
Castellón.

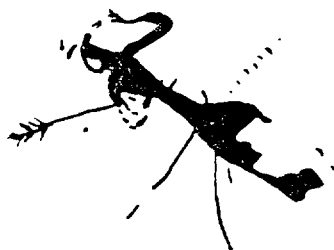


fig. 63 a, b.- Flechas con la emplumadura  
formada por varios apéndices  
colocados alrededor del vástago.

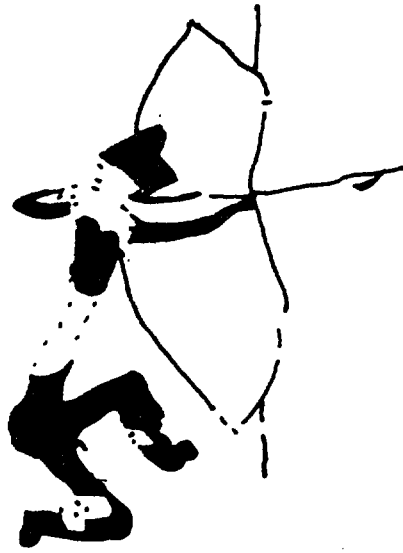


fig. 64.- Cueva de la Vieja. Alpera.  
Albacete.



fig. 65.- Cueva de Tío Garroso.

## 2. LOS ORIGENES DE LA ACTIVIDAD DEPORTIVA

### 2.3. LAS PRIMERAS CIVILIZACIONES Y EL EJERCICIO FISICO.

2.3.1. Sumer.

2.3.2. Egipto.

2.3.3. Creta y Thera.

2.3.4. Notas bibliográficas.



## 2.3. LAS PRIMERAS CIVILIZACIONES Y EL EJERCICIO FÍSICO

### 2.3.1. Sumer

A partir del momento en que aparece alguna forma de civilización, podemos ver que también hace su aparición alguna forma de "deporte" vinculado a las tendencias fundamentales de esa cultura. (1) Sin pretender, evidentemente, hacer un recorrido general por todas las sociedades y todos los países, podemos ver, dentro del ámbito mediterráneo, algunas manifestaciones artísticas de gran interés, que nos permitan aproximarnos a las representaciones fundamentales del nacimiento de las actividades deportivas.

Hace ya algunos años, en su obra de conjunto sobre el deporte antiguo, E. Norman Gardiner, señalaba los restos de Beni-Hassan (fig. 1; diap. 6) como los más antiguos en lo que a competiciones atléticas se refiere. (2) Ahora bien, a propósito de los juegos llamados de sociedad, el mismo autor sugería que éstos debían de ser más conocidos en ciertas civilizaciones orientales, en las que era posible descubrir representaciones de épocas anteriores: "...rather it seems that they are the common of the whole Mediterranean world and possibly, if we had fuller knowledge of the Sumerians, we should find the same games among them". (3) Sin embargo en lo que actividades deportivas se refiere sostenía una opinión distinta: "Excavations are constantly revealing to us the existence of highly developed civilizations in the third millenium or earlier in Asia minor, Mesopotania, the highlands of Persia, and even Norh-West India. But so far, they have not revealed to us the sports of these lands. In the luxurious civilizations of Mesopotamia we shold hardly expect sport to flourish..." (4) Esta opinión es compartida por J. Delorme quien afirma: "Dans la recherche des origines possibles de

l'institution, toutes les civilisations orientales et préhelléniques n'entrent pas également en ligne de compte. L'art figuré de la Mésopotamie et de l'Anatolie n'offre pour ainsi dire aucune représentation qui puisse s'interpréter comme une scène athlétique. On cite pour la première une plaquette de terre cuite du British Museum. On croit y reconnaître deux boxeurs. Mais, à côté d'eux, on voit deux musiciens frappant sur une énorme timbale, soit pour rythmer les coups et le combat serait alors simulé, soit qu'il s'agisse en réalité d'une danse sacrée. Certaines images du combat de Gilgamesh contre le lion évoquent d'assez près des scènes de lutte. Mais on n'oserait affirmer que l'artiste ait transposé des pratiques de son temps. Le répertoire hittite est muet. Ce n'est pas à dire que ces orientaux n'aient pas aimé l'activité physique. Mais elle ne paraît pas s'être manifestée sous des formes qu'on puisse rapprocher de l'athlétisme grec. Leur sport favori, royal par excellence, était la chasse. On ne peut donc espérer trouver dans ces civilisations rien qui puisse avoir inspiré le développement de la gymnastique ni, par conséquent, être placé à l'origine du gymnase". (5) Podemos ver que las razones por las cuales consideran que no existió el atletismo entre los orientales son distintas de un autor a otro, ya que para Delorme no es la molición la causa, sino el hecho de que se divertían con otras actividades al aire libre, como la caza. Ahora bien, esto último no parece una razón, puesto que la realización de una actividad no excluye otra. Tal como señala Thullier parece que ha interpretado mal los documentos encontrados: "Son refus de reconnaître la plaquette du British Museum comme une scène athlétique est tout simplement stupéfiant. Combat simulé parce qu'il y avait accompagnement musical? Les hoplites qui allaient se battre au son de l'autos, n'auraient pas apprécié..." (6)

Tampoco parece posible aceptar como prueba evidente de que se trata una danza religiosa el hecho de que aparezcan

músicos, puesto que la actitud de los contendientes no recuerda a "danzarines".

En la actualidad sabemos positivamente que los Sumerios conocían y practicaban la lucha. (7) Encontrados en la región de Diyala y pertenecientes a la primera mitad del tercer milenio, un vaso ritual de Tell-Agrab (fig. 2; diap. 7) y un bajo relieve de Khafadjé, (fig. 3) (en el que se pueden reconocer sin duda distintas fases de un mismo combate) nos ofrecen sendas representaciones de este deporte. El vaso de Tell-Agrab nos muestra a los dos luchadores que, vestidos tan solo con un taparrabo, realizan un gesto muy similar al que se produce al inicio de la competición en muchas manifestaciones actuales de lucha. Aquí se manifiesta claramente algo que tendremos ocasión de comprobar en repetidas ocasiones: el gesto atlético o deportivo es idéntico a lo largo de los siglos. En este caso concreto la actitud de los luchadores nos recuerda tanto a la "lutte au caleçon" suiza (8) como a la de los islandeses o al sumo japonés. (9)

### 2.3.2. Egipto

Egipto constituye, para la historia del deporte antiguo, un caso privilegiado debido a la gran cantidad de documentos que aporta a la misma. (10)

La tradición egipcia nos muestra cuan diversificada estaba la práctica del deporte, así como la de la danza (fig. 5; diap. 8). Su programa abarcaba "una educación gimnástica sistemática, juegos atléticos, deportes de lucha y fuerza, como la lucha, el pugilato, la esgrima con bastones; luego la natación, el remo y los torneos acuáticos". (11)

La explicación de algunas de las imágenes es, evidentemente muy discutible, puesto que en muy pocos casos la

interpretación queda fijada sin lugar a dudas por los jeroglíficos adjuntos.

Aparecen representaciones que nos recuerdan a los ejercicios que se practicaban inicialmente en la escuela alemana de gimnasia y otros, como la rotación del torso con los brazos en cruz o la elevación de las piernas manteniendo los brazos separados a los lados, nos traen a la memoria otras escuelas contemporáneas de gimnasia. (diap. 9)

Se dan además toda una serie de ejercicios de torsión. En dos lugares de la mastaba de Ptahhotep (2450 a. d. J. C.) y en la tumba de Mereru-ka en Sakkarâ, encontramos representaciones de hombres sentados que mantienen estirados los brazos y las piernas (fig. 6; diap. 10). Estas representaciones son de difícil interpretación, originariamente se apuntó la posibilidad de que fuesen de elasticidad por similitud con alguno de los ejercicios del sistema de Niels Bukh (tensión de los músculos flexores del muslo en posición sedente, levantando las piernas y estirando los dedos de los pies), pero el arqueólogo americano E. S. Eaton, apuntó la posibilidad, que parece más probable, de que fuesen un ejercicio similar al realizado por los árabes cuando saltan sobre dos compañeros colocados en el suelo con los brazos y piernas estirados. (diap. 11) Otras imágenes nos recuerdan a las posiciones adoptadas por la gimnasia hindú (diap. 12) mientras que algunas nos representan claramente la realización de "el puente" (fig. 7 a, b; diap. 13 y 14) apoyado en la cabeza o en las dos manos, partiendo de la posición vertical, tal como aparece representado en sus distintas fases. En un fragmento pintado de Turín, correspondiente a la dinastía XX, o sea entre 1200 y 1000 a. d. J. C., está asombrosamente dibujado un cuerpo en tensión, momentos antes de que las manos toquen el suelo. Parece evidente que los egipcios concedieron una gran importancia a la elasticidad de la espina dorsal, como lo atestiguan

igualmente las pinturas de Beni-Hassan en que aparecen representados unos jóvenes que sostienen a muchachas que, apoyándose mutuamente con los pies, cuelgan hacia atrás de los brazos de los jóvenes, manteniendo tenso el cuerpo inclinado en el aire; ejercicio que se halla también en los relieves de piedra caliza de Sakkarâ (aprox. 265-2400 a. d. C.) y practicado sólo por muchachos en la mastaba de Ptahhotep y la tumba de Mereru-ka. Esto es considerado por algunos autores como un juego de carrusel. (12) (diap. 15)

Así como la representación de los juegos gimnásticos es múltiple y completa, es escasa la documentación sobre atletismo. Sólo una de las imágenes conocidas permite inferir la práctica de tal deporte. Es de la tumba de Mahu, en El Amarna, y en ella se observan dos grupos de corredores, que con buen estilo acompañan el carro de combate del faraón. Diodoro nos cuenta que en la corte egipcia del rey Sethos, hacia el 1300 a. d. J. C., los príncipes y sus compañeros recibían una rígida educación física. Diariamente practicaban el pedestrismo, y no se les daba de comer hasta que superaban un determinado número de estadios de distancia. En la estela del rey Amenhotep II se dice que este joven, que subió al trono a la edad de 18 años, en el 1450 a. d. J. C., había sido un magnífico corredor a quien nadie podía dar alcance. No se tienen testimonios de la práctica competitiva del pedestrismo, pero sí de algunos juegos de carreras. (diap. 16)

En Karnak existe una pintura mural que nos muestra al dios Horus enseñando a este mismo Amenhotep a tirar con arco (diap. 17) y a luchar en la esgrima con bastones. El rey sujeta el bastón con ambas manos, y ante él está el símbolo de "ayuda", unas flechas cruzadas. La esgrima con bastones puede seguirse a través de toda la historia egipcia, en el Imperio antiguo, medio y nuevo. Se esgrimía con o sin defensas, con escudos (peltas) para el brazo (fig. 8), con cascos y almohadillas para la cabeza. (diap. 18)

En una imagen de la tumba del sumo sacerdote Amonmos (hacia 1550) se ve una pareja de luchadores, y sobre ella otra de esgrimistas iniciando el combate en el más puro estilo: con los brazos defendidos, y el bastón cogido algo por encima de su extremo. (diap. 19) La imagen más reciente es del siglo XII, procedente del templo de Ramsés III, cerca de Medînet Habu, y representa a dos parejas de esgrimistas de bastones, soldados egipcios, que llevan unas defensas en la cabeza. Sobre uno de ellos, un texto jeroglífico previene al adversario: "Atención, vas a notar el peso de la mano de un buen guerrero." Junto a esta imagen hay tres que representan a soldados egipcios y nubios, como luchadores; las inscripciones son adversas a los negros. Las parejas dobles de esgrimistas que se ven en la barca de la tumba 8 del Alba (en la roca del Deir el Gebrâwi, cerca de Assitût, época de la V o VI dinastía), esgrimen con ambas manos por lo cual debe interpretarse como imagen de una danza. Finalmente, mencionaremos una imagaen de la tumba de Tjarnung, en Tebas (1490-1411 a. d. J.C.), con un grupo de cinco esgrimistas de bastones, que por su tipo son habitantes de Asia Menor, mas en ningún modo egipcios; ello lo prueban las cabezas y las barrigas saliendo, cuyos caracteres eran los empleados con preferencia por los egipcios para representar a las razas extranjeras. En el ala izquierda de la imagen, un hombre lleva un emblema sobre un asta, tal vez la enseña de una asociación o gremio. (diap. 20 a, b)

Herodoto, en su descripción de una fiesta religiosa de Papremis, nos relata una lucha de bastones en que participaban aproximadamente 1.000 hombres; tenía lugar a la puesta del sol, debiendo impedir simbólicamente la entrada del dios de la guerra al templo, Herodoto opina que los luchadores casi se mataban a palos, pero los egipcios negaron que se hubiese producido ninguna lesión seria.

El pugilato tampoco era desconocido en Egipto. En toda el área mediterránea, este deporte pertenece a los más antiguos ejercicios físicos de todos los pueblos. Las imágenes egipcias no retroceden en el tiempo más que hasta el periodo del "Amarna", o sea el siglo XIV a. d. J. C. Las imágenes de la tumba Meryra II, a pesar de su esquematismo y primitiva realización, contienen un gran dinamismo. No son meras figuras para la demostración de detalles técnicos, sino unas instantáneas llenas de ambiente de lucha y alegría deportiva, en el marco de un homenaje al soberano Echnatón. En una columna de prisioneros sirios y etíopes hay un grupo de deportistas: en primer lugar, cuatro parejas de luchadores, de los cuales dos acaban de vencer a sus adversarios poniéndolos de espaldas; en la tercera pareja, uno de los contrincantes está siendo dominado, volteado sobre la espalda del otro; y la cuarta pareja aún lucha de pie, enzarzados a la par. (diap. 21) Luego sigue una pareja de esgrimistas de bastones, sin escudos; uno de los contendientes acaba de recibir un bastonazo en la cabeza, como se deduce de su gesto dolorido; y finalmente, tres parejas de púgiles, de las cuales una lucha y en las otras dos los vencedores anuncian ya, jubilosos, su triunfo.

Sin duda se practicaba también el levantamiento de pesos. En una imagen de la tumba 15 de Beni-Hassan se ve levantar de arrancada, con una sola mano, unos pesos en forma de pera, al parecer sacos de arena. (fig. 9; diap. 22)

Corresponde a la lucha (diap. 23 y 24) el mayor número de imágenes. Las mencionadas pinturas de Benni-Hassan (fig. 1; diap. 6) de finales del tercer milenio, aunque no son el documento más antiguo (13), sí son el más importante. La escena más desarrollada de Béni-Hassan representa 219 grupos de luchadores, otra 122 y la tercera nos muestra 59 parejas de luchadores: todos los personajes aparecen representados en actitudes diferentes o casi. La representación más antigua que

conocemos procede de la V dinastía (hacia 2650 a. d. J. C.), en la tumba de Ptahhotep en Sakkâra. Es un relieve de piedra caliza que muestra a unos muchachos en la lucha libre; una escena de increíble vitalidad, en la que se ejecutan unos volteos magníficos, como si el artista se hubiera entusiasmado al ver el combate, rompiendo el rígido hieratismo del arte egipcio. No menos cautivador resulta un fragmento de piedra caliza de la XX dinastía (1.500 años más tarde), que representa un inicio de combate, con presa en la nuca y sujeción en la mano. Existe además una serie de figuras de piedra caliza, muy primitiva (siglo III), pero demostrando por su expresión de fuerza concentrada que estos ejercicios interesaban a la fantasía del artista.

Mencionaremos por último el deporte acuático. Era muy natural que los egipcios, como habitantes de un territorio situado en las márgenes de un gran río supiesen nadar. (diap. 25) La natación formaba parte del proceso de educación de los príncipes. El monarca de Siût cuenta con gran orgullo que él recibió clases de natación en compañía de los hijos del faraón. Las imágenes en muchas ocasiones nos permiten distinguir el estilo de natación, aunque siempre es inconfundible la braza. Los egipcios fueron también excelentes remeros. En la ya citada estela del rey Amenhotep II se describe prolijamente la potencia deportiva del joven rey: aficionado a los caballos desde su infancia, magnífico arquero que hacía blanco en el disco de cobre tirado desde su carro (su arco fue encontrado junto a la momia), y por último gran remero, cuyo poderoso brazo no se fatigaba fácilmente: "Mientras sus hombres desfallecían, él seguía bogando río arriba durante millas".

En los torneos acuáticos, (diap. 26 y 27) los contendientes, adornados con flores de loto, iban de pie en la proa de sus elegantes canoas, impulsadas por los compañeros. Provistos de largas varas ahorquilladas, se empujaban



mutuamente apoyándolas en el pecho e intentaban pasar a la embarcación adversaria. Así se entablaba una impetuosa lucha, mientras los remeros apoyaban al luchador de la proa haciendo uso de sus remos.

### 2.3.3. Creta y Thera

Probablemente las actividades físicas cretenses más conocidas, sean las relacionadas con el salto del toro. Aparecen recogidas en sellos de piedra, rithones, bajos relieves, bronces, anillos, bronces, pendientes y vasos. Son representaciones donde el hombre no permanece nunca inmóvil. El movimiento minoico más significativo es el que muestra el cuerpo -esculpido en marfil, pintado o labrado en piedra- en un gesto acrobático libre, durante el sacro juego del toro, el animal sagrado por excelencia. El saltador agarra los cuernos del toro, se hace proyectar por encima de éste y se encuentra cabeza abajo, por encima del lomo del animal sobre el que se apoya con las manos mientras un segundo movimiento le coloca detrás del toro (14). Ahora bien, la naturaleza de este ejercicio es más acrobática que deportiva, (fig. 10 a 12; diap. 28 a 31) mientras que la pieza fundamental, desde el punto de vista deportivo, es el bien conocido Vaso de los Boxeadores, (15) de Agia Triada (fig. 12; diap. 31 a 34). Está decorado con cuatro bandas horizontales en relieve que representan distintos deportes. La banda superior es la que se encuentra en peor estado y por lo tanto la que presenta más dificultades a la hora de interpretar su contenido. En ella podemos ver dos hombres enfrentados, posiblemente luchadores, a cuyo lado se encuentra una columna con un curioso capitel, a continuación de la cual dos hombres avanzan hacia la derecha con armas mientras una tercera figura está parada delante de ellos. Los tres llevan unos penachos en la cabeza. El resto de las figuras han desaparecido. Se han planteado distintas hipótesis sobre lo que están haciendo estos tres hombres,

"They are generally supposed to be fighting, but their attitude seems inappropriate. It has been suggested that the first two may be engaged in a foot-race, and that the third is jumping; or the first two may be taking their run for a jump..." (16)  
Lo cierto es que en el estado en que se encuentra el relieve parece difícil poder aventurar una explicación definitiva.

La segunda banda representa una escena de toros, dos magníficos ejemplares corren y en el segundo podemos ver un acróbata entre los cuernos.

Las dos bandas inferiores, representan, para Thuillier (17), escenas de boxeo, aunque no son interpretadas de este modo por Gardiner quien considera que "These combats represented by the Minoan artists, however vigorous they are, are not proper boxing but a sort of free fight like the fights of those common pugilists, *pugiles catervarii*, who fought in companies in the Roman amphitheater. There is no indication of any competition anymore than there is in the scenes from the bull-ring. It does not ever seem clear that they are fighting in pairs". (18)

Es difícil aceptar que los pugilistas luchasen por equipos, no parece una prueba definitiva el hecho de que una misma escena se represente en distintas bandas. En cualquier caso tenemos el ejemplo de otro pugilista, representado en un fragmento encontrado en Cnossos y perteneciente aproximadamente al mismo periodo, que no presenta ninguna duda ya que aparece en una actitud muy característica: el brazo derecho replegado en la cintura, el brazo izquierdo extendido hacia adelante, acaba de golpear a su contrincante que ha caído al suelo, del que no queda nada más que un fragmento. (fig. 13).

Sin embargo la representación minoica más bella de pugilato nos la proporcionan los frescos de Thera. (fig. 14;

diap. 35) En la pared Sur del edificio B (sala B 1), dos boxeadores muy jóvenes, apenas dos adolescentes, tratan de golpearse mutuamente en la cara. Aparecen representados con las características fundamentales de los pugilistas: "cesto" y "cintura". Lo peculiar en este caso es el hecho de que el atleta de la derecha lleva uno de los puños claramente desnudo. A esto se han propuesto distintas interpretaciones, como una restauración defectuosa o un síntoma de la diferencia social (19), en cualquier caso la interpretación del fresco es difícil no solamente por esta circunstancia, sino también por el hecho de que unos de los pugilistas lleva collar y el otro no, o por lo curioso de sus peinados.

Ahora bien, de lo que no cabe ninguna duda es de que, en Thera, un poco antes del segundo milenio, el pugilato, tal como lo conocemos, existía ya.

#### 2.3.4. Notas bibliográficas

(1) Sobre el deporte como "fenómeno cultural" ver ULMANN, De la gymnastique aux sports modernes, las pags. 339-340 especialmente.

(2) Athletics of the ancient World, pag. 5 y ss.

(3) *Ibid.*; Efectivamente se han encontrado en Mesopotamia en el valle del Indo dados cúbicos del tercer milenio, así como huesos y unas piezas que pueden corresponder a un juego de ajedrez: J. DESHAYES: Les civilisations de l'Orient Ancient, p. 323.

(4) E. N. GARDINER, *op. cit.* p. 14.

(5) Gymnasion. Etude sur les monuments consacrés à l'éducation en Grèce (des origines à l'empire romain), p. 10-11.

(6) Les jeux athelétiques dans la civilisation étrusque, pag. 10.

(7) Un interesante estudio sobre la representación de la lucha en los sellos de Mesopotamia puede verse en la comunicación presentada por VERMAAK, (*The contest theme in the seals from Mesopotamia*) en el I Congreso del ISHPES, (en presa).

(8) De esta manifestación deportiva hay abundantes muestras en el Museo del Deporte de Basilea.

(9) Sobre las similitudes de las distintas modalidades de lucha Cf. las distintas ponencias presentadas en el I Congreso Internacional del ISPHES, cuyo tema monográfico fue "El deporte como enfrentamiento", (en prensa). Actitud muy similar podemos encontrar también en los luchadores medievales del album de Villard de Honnecourt. (fig. 4)

(10) Hasta tal punto esto es así que en 1978, W. DECKER, publicó una Annotierte Bibliographie zum Sport im alten Ägypten, completada en 1979 en la Revista Stadion, con la aparecida en 1978 y 1979 y, en septiembre-octubre de 1978, se celebró en Basilea una exposición con el título *Spiel und Sport im alten Ägypten*, que posteriormente se trasladó a Grenoble con ocasión del Segundo Congreso Mundial de Egiptología, celebrado en septiembre de 1979.

(11) DIEM, C.: Historia de los deportes, pag. 104.

(12) DIEM, C.: *op. cit.*, pag 106.

(13) Encontramos ya una escena de lucha en la paleta llamada del Tributo Libio (Museo de El Cairo) de principios del tercer milenio. C. W. DECKER: Neue Dokumente zum Ringkampf im alten Ägypten. Kölner Beiträge zur Sportwissenschaft, p. 8-10. También aparecen luchadores en los bajorrelieves de la tumba Ptah-Hetep (5ª dinastía, principios de la segunda mitad del tercer milenio): J. CAPART: L'art égyptienne, p. 261.

(14) Un estudio sobre las distintas versiones que se han dado a este tipo de salto fue realizado por Maxwell L. HOWLL y Denise PALMER, para el Ier. Seminario Internacional de Historia de la Educación Física y el Deporte, bajo el título *Jogos e desportos no período minoano*, pp. 39 y ss.

(15) EVANS, A.: The palace of Minos at Knossos, p. 688 y ss.; GARDINER: *op. cit.*, pag. 11 y ss.

(16) GARDINER: *op. cit.*, pag. 9.

(17) Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque, pag. 19.

(18) *op. cit.*, pags. 13-14.

(19) Cf. THUILLIER: *op. cit.*, pags. 21 y 22.

## FIGURAS



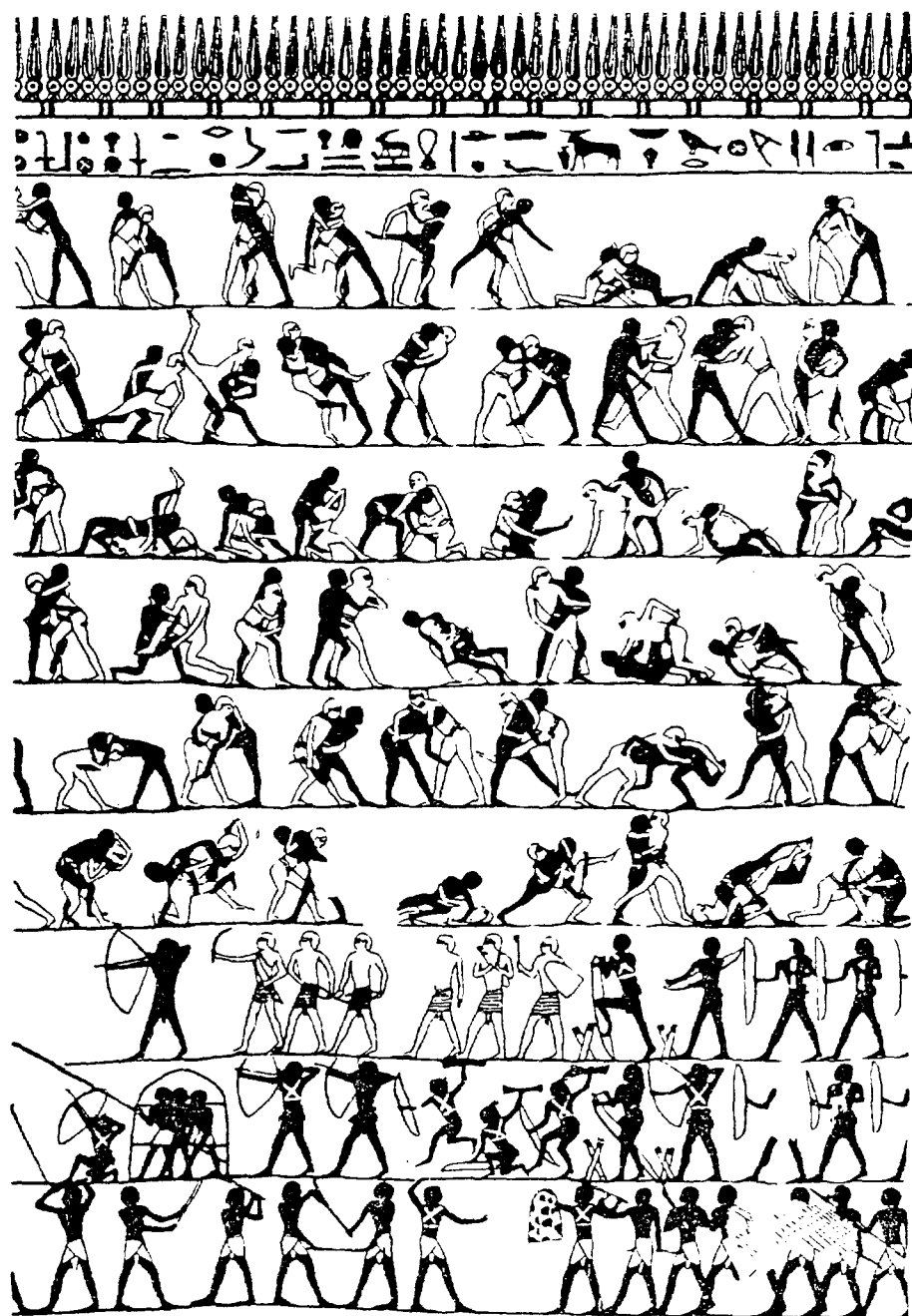


fig. 1.- Escenas de lucha de Beni-Hassan.



fig. 2.- Luchadores sumerios. Tell Agrab.

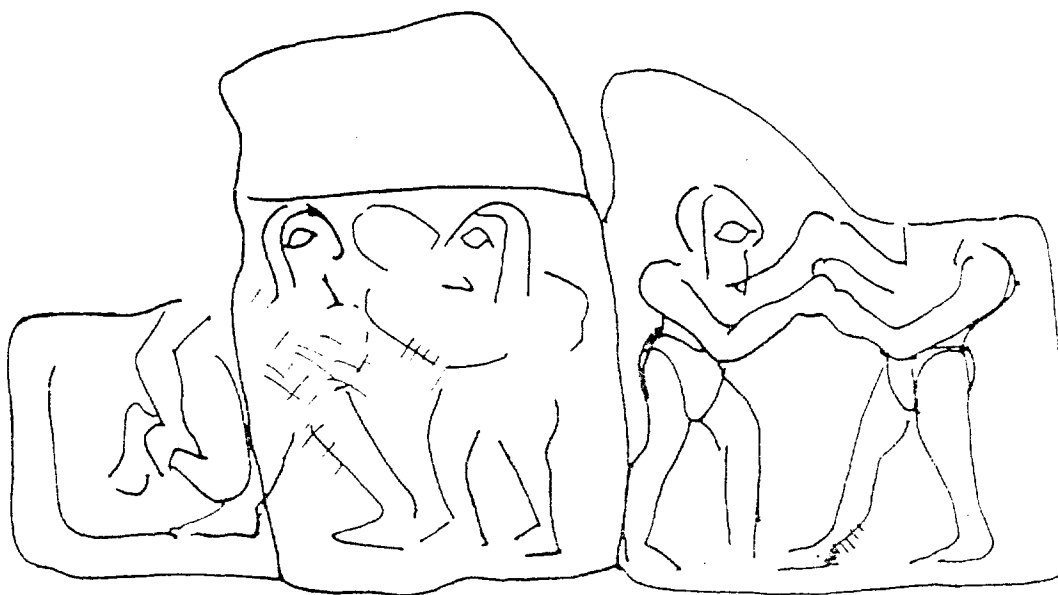


fig. 3.- Luchadores sumerios (Khafadjé).



fig. 4.- Luchadores medievales del Album de Villard de Honnecourt.



fig. 5.- Bailarinas. Tumba de Tebas.



fig. 6.- Ejercicio de torsión. Egipto.

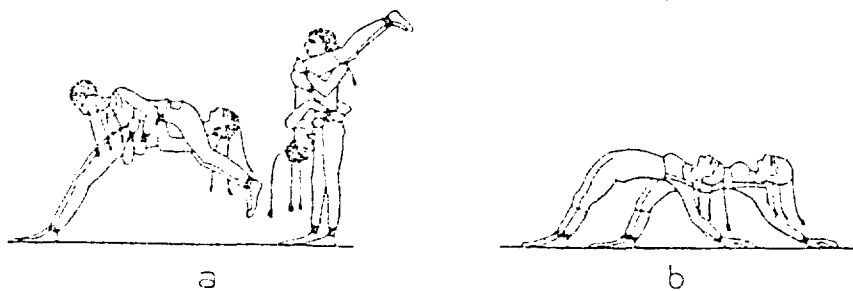


fig. 7 (a, b).- El puente. Beni-Hassan.  
Egipto.

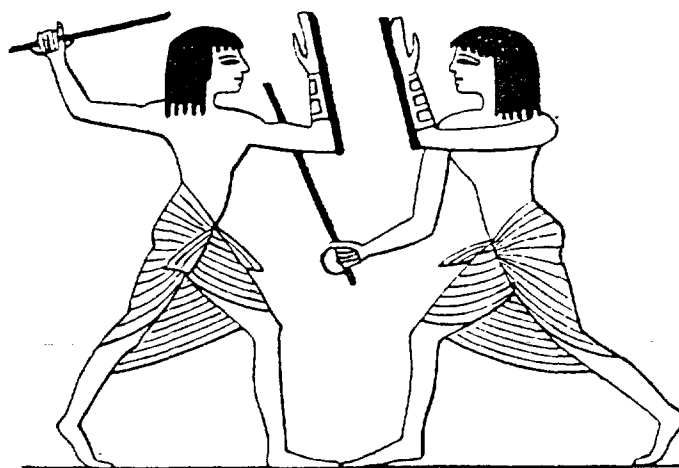


fig. 8.- Esgrima con bastones. Egipto.

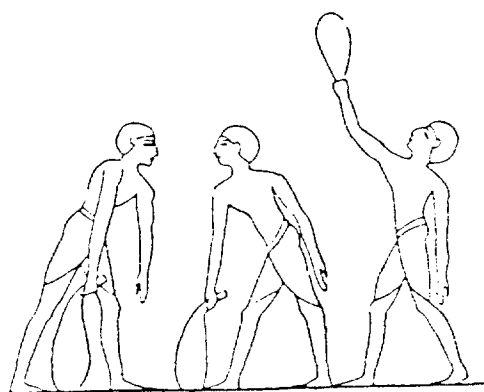


fig. 9.- Levantamiento de pesos. Egipto.

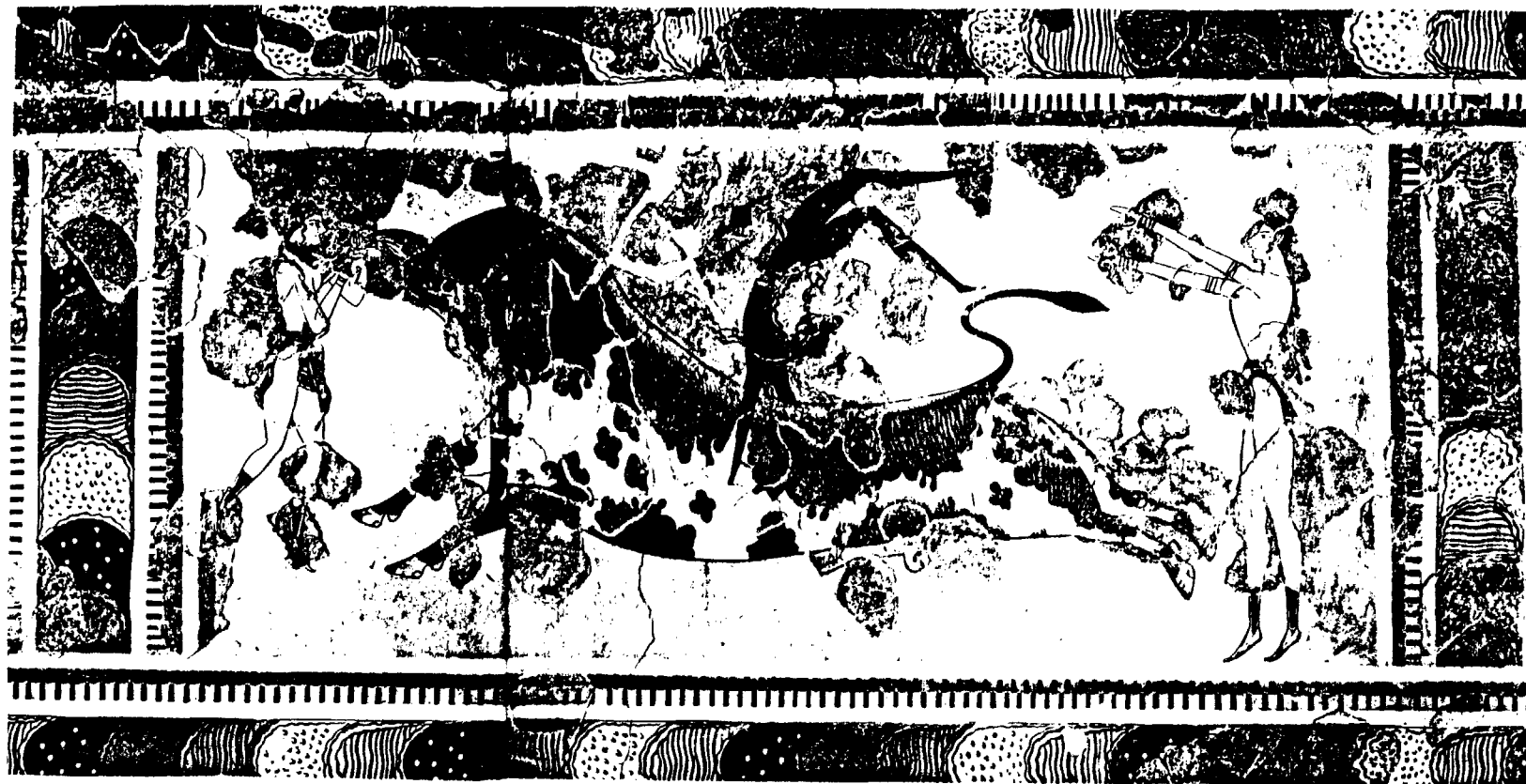


fig. 10.- Fresco de Knossos. Herakleion. Museo Arqueológico.

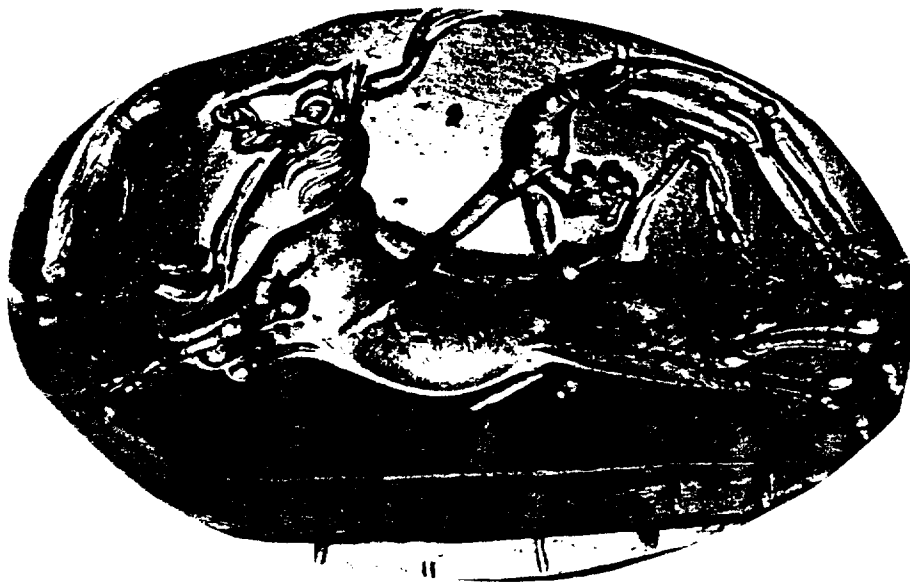


fig. 11.- Anillo. Oxford. Ashmolean Museum.



fig. 12.- Rhyton de Hagia Triada.  
Herakleion. Museo Arqueológico.





fig. 13.- Boxeador. Procedencia: Knossos.  
(h. 1600 a. d. J. C.) Museo Candia.



fig. 14.- Boxeadores. Procedencia: Thera (Isla Santorini)  
(¿1500 a. d. J. C.?) Atenas. Museo Nacional.

### 3. EL MUNDO GRIEGO

#### 3.1. ANTECEDENTES HOMERICOS.

3.1.1. Educación heroica y agonal en la Iliada.

3.1.1.1. Educación heroica.

3.1.1.2. Educación agonal.

3.1.2. Los funerales en honor de Patroclo y el origen de los juegos atléticos en Grecia.

3.1.2.1. Hípica.

3.1.2.2. Pugilato.

3.1.2.3. Lucha.

3.1.2.4. Carrera a pie.

3.1.3. Los agones deportivos entre los Feacios.

3.1.4. Otras formas de actividad lúdica en los poemas.

3.1.4.1. La caza.

3.1.4.2. Entretenimientos.

3.1.5. Notas bibliográficas.

### 3.1. ANTECEDENTES HOMERICOS

El más antiguo testimonio de la antigua cultura aristocrática helénica es Homero, si designamos con este nombre las dos grandes epopeyas: la *Iliada* y la *Odisea*. Es para nosotros, al mismo tiempo, la fuente histórica de la vida de aquel tiempo y la expresión poética de sus ideales. Gracias a él podemos formar nuestra imagen del mundo aristocrático e investigar el ideal del hombre. Si consideramos a Homero como "el primero y el mas grande creador y formador de la humanidad griega" (1) deberemos de remitirnos a sus poemas para poder establecer las razones que llevaron a los griegos de la época arcaica a practicar actividades que podemos considerar, no sin anacronismo, "deportivas".

#### 3.1.1. Educación heroica y agonal en la Iliada

##### 3.1.1.1. Educación heroica.

El secreto de la "pedagogia" homérica (2), es el ejemplo heroico. El ideal de los hombres de la *Iliada* es una moral heroica del honor. Pero lo que les lleva hacia ese heroismo no es el deber en el sentido en que se entiende en la actualidad, es decir un deber hacia los demás, sino que es un deber para consigo mismo. El ideal ético de la aristocracia, en Homero, está constituido del sentido del deber y del sentimiento que su violación despierta, la "némesis". Los griegos, que consideraron siempre la destreza y la fuerza sobresalientes como el supuesto evidente de toda posición dominante, utilizaron la palabra "areté" para designar, "de

acuerdo con la modalidad de pensamiento de los tiempos primitivos, la fuerza y la destreza de los guerreros o de los luchadores, y ante todo el valor heroico considerado no en nuestro sentido de la acción moral y separada de la fuerza, sino íntimamente unido". (3)

En ninguna otra parte, como en Homero, se encuentra una alegría tan profunda, tan ardiente y tan lúcida. Todo es bueno en ese mundo iluminado por el fuego de una energía indomable e inagotable: los héroes -griegos y troyanos indistintamente- los combates, los banquetes, los caballos, las bellas cautivas, los objetos "labrados por Hefaios". "Homero -decía Dión de Prusa- elogia todas las cosas, ya se trate de animales o plantas, de la tierra o del agua, de armas o caballos. Jamás se olvida de honrar y glorificar. Hasta al único hombre que maltrata, Thersites, le llama el orador de la voz clara" (4)

Esta bendición absoluta de la existencia se basa en el agón (combate y competición a la vez). Y el agón, donde se mide la areté, es decir, el vigor y la voluntad de ser "superior a los otros", es, en primer lugar, la guerra, pero cuando los héroes de Homero no se enfrentan en la batalla, (diap. 1) compiten en los juegos. Estos juegos tienen un carácter exclusivamente aristocrático. El Demos no participará, en Atenas, hasta mucho más tarde. Hacen su aparición ligados a una clase social que podemos considerar como "aristócrata y guerrera" y cuyo deseo esencial es el de la competición y el de la victoria. La rivalidad ruda, pero pacífica y cortés, debe presidir los juegos. Sirve como distracción entre los combates y prepara para nuevas luchas. La guerra no termina nunca: los ejercicios físicos son a la vez post-militares y pre-militares. Gracias a ellos se adquiría la fuerza física y la agilidad necesaria para el enfrentamiento bélico, se templaba el ánimo con la costumbre

de la fatiga y el peligro, y el cuerpo, por último, adquiriría las proporciones ideales de la varonil belleza, tal como fueron representados en los "kuroi" arcaicos: piernas y muslos musculosos, brazos nervudos y potente cuello, pecho robusto y ancho. (5) (diap. 2 a 7)

### 3.1.1.2. Educación agonal

Evidentemente las prácticas que denominamos "deportivas", son anteriores a la época homérica, los ejercicios descritos por Homero son de una gran perfección para no suponer una evolución. Ahora bien, tendremos que esperar a Homero para saber con que espíritu eran practicadas. Y, para comprender la evolución del concepto de educación física la descripción de las pruebas importa bastante menos que conocer el sentido con el que se realizaban.

Se nos desvela la importancia de eso que llamamos el espíritu agonal, el espíritu de competición, en el seno de la sociedad aristocrática y guerrera de la época arcaica. El deseo de vencer no se encuentra ligado solamente a la obtención de la recompensa (6). Expresa el sentimiento de la victoria y subraya el valor que la gloria aporta al vencedor, el kleos, que inmortaliza su memoria y, por lo mismo, la vinculación a los dioses. No es una casualidad que los juegos atléticos se desarrollan en los grandes santuarios consagrados a los dioses más importantes, Zeus, Poseidón o Apolo. E incluso, cuando las competiciones pasen a ser dominadas por los profesionales, el espíritu agonal subsistirá hasta el fin del mundo antiguo.

Ahora bien, estos juegos tienen también como finalidad el satisfacer el "sentido moral" de una sociedad que coloca en la "Areté" la meta suprema. Triunfar sobre los hombres es

perder un poco la medida e incluso la escala humana. La superioridad basada en esos poderes y confirmada por la victoria participa de alguna manera de lo divino.

*"El anciano Peleo recomendaba a su hijo Aquiles que descollara siempre y sobresaliera entre los demás."* (Il. XI, 783-84.) Así como Hipóloco recomendaba a su hijo Glauco que *"descollara y sobresaliera siempre entre todos."* (Il. VI, 208). Por todo ello podemos decir con Marrou que "el héroe homérico y a su imagen el hombre griego, no es realmente feliz si no se valora a sí mismo, si no se afirma como el primero, distinto y superior, dentro de su categoría".(7)

Es con este espíritu con el que el licio Sarpedón dice a su compañero Glauco, antes de entrar en batalla: *"Vayamos y daremos gloria a alguien, o alguien nos la dará a nosotros"*. (Il. XII, 328)

En esta época arcaica, el triunfo físico, que se manifiesta en el combate, de una manera auténtica, o en las justas, de una manera más convencional y menos peligrosa, es la expresión de la "Areté" suprema. Es inútil disociarla de los otros valores para tratar de apreciar su valor propio. La distinción entre los valores individuales o sociales, físicos o morales surgirá con posterioridad. En ese momento todos se confunden. Y el triunfo físico es el cúmulo de todos. Es por eso por lo que uno triunfa; es también por la familia, por la ciudad. El cuerpo no se distingue de un alma que uno se representa de una manera ambigua: soplo del cuerpo, sombra del cuerpo o doble del cuerpo. El hombre completo está en la lucha; todo él sucumbe o vence. La educación física tenderá, posteriormente, a confrontar cuerpo y alma, a situar el cuerpo en relación al alma. En esta época un hecho semejante no tiene sentido. No solamente porque los ejercicios físicos no pueden ser relacionados con una noción de la educación que no

existía entonces o porque no son nada más que la iniciación a técnicas religiosas o guerreras, sino porque el alma y el cuerpo no existían aisladamente: no se separa el hombre de su apariencia ni de sus actos.

Los griegos de Homero trasladaron a la esfera de los ejercicios físicos aquel sentido de la emulación, que era el principal motor de su vida, convencidos de que no puede haber *"mayor gloria para un varón que cuanto hace con sus pies y con sus manos"*, según le dice Laodamente, el hijo de Alcínoo, a Ulises. (Od. VIII, 145).

Todas las vicisitudes que posteriormente afectarán a la gimnasia, sus divisiones y enfrentamientos no tienen sentido nada más que a partir de este estado originario donde triunfo, normas morales y valor físico, se confunden.

### 3.1.2. Los funerales en honor de Patroclo y el origen de los Juegos atléticos en Grecia

La referencia más antigua que tenemos de juegos atléticos en Grecia es la que aparece en el canto XXIII de la *Iliada*. Patroclo, el fiel compañero de Aquiles muere en el combate sostenido con Hector. Aquiles quién, después de que Agamenón le quitase a Briseis que era parte de su "botín", se había retirado del combate, toma de nuevo las armas y vengó a Patroclo matando a Hector. Más tarde se prepara para rendir a su amigo honras fúnebres, levanta una pira y coloca en ella el cuerpo de Patroclo al lado de los animales sacrificados y de doce jóvenes troyanos por él degollados *"pues el héroe meditaba en su corazón acciones crueles"* (Il., XXIII, 177) y, delante de los Aqueos reunidos en asamblea, prendió fuego a la



hoguera. Las cenizas de Patroclo se recogen en una urna de oro, se colocan en un túmulo y alrededor de esa tumba se desarrollan los juegos en los que toman parte los jefes de los Aqueos.

Al hecho de celebrar juegos deportivos como parte integrante de las ceremonias funerarias se han dado diversas respuestas. Carl Diem realiza un recorrido por distintas culturas donde aparece esta costumbre y afirma que se "partía del supuesto de que al difunto le alegraría poder estar *presente* una vez más, después de su fallecimiento". (8) Conservándose, en su opinión, esta costumbre hasta nuestros días, aunque desprovista de su sentido ritual, como lo demuestra el hecho de que "en la tribuna de honor del estadio panatenaico de Atenas, uno de los sillones de mármol lleva el nombre de Coubertin." (9)

El etnógrafo Meuli, en un estudio sobre el origen de los Juegos Olímpicos, vio en el aspecto deportivo del culto a los muertos el esfuerzo del hombre primitivo por asimilar el hecho, del momento incomprensible, de la muerte. Ortega y Gasset opina que el primitivo busca un culpable, ya que la muerte le parece misteriosa. Si en realidad no se trata de un asesinato, la causa de la muerte ha de buscarla en un encantamiento a distancia. El sospechoso de tan perverso hechizo era sacrificado junto a la tumba del difunto. Al evolucionar las costumbres, empezó a darse al acusado la oportunidad de justificarse por medio de un juicio divino. En vez del sacrificio, la lucha. En la fase siguiente de tal evolución, la lucha sangrienta se transforma en una competición deportiva.

Diem reconoce en el canto XXIII de la *Iliada* esas tres fases ya que "se aúna el sacrificio sangriento, en las personas de doce jóvenes troyanos (y además cuatro caballos y dos perros), muertos en honor de Patroclo; la lucha con armas:

"*Quien primero hiera el pujante cuerpo del adversario*", que es interrumpida al hacerse demasiado peligrosa, cuando Diomedes intenta atravesar el cuello de su adversario con la jabalina; y la forma más humanizada de la competición deportiva, con un extenso programa..." En su opinión el poeta hace que se sucedan los tres estadios de la evolución delante mismo de la pira funeraria" (9)

Como ya ha sido señalado por diversos autores (10), en este texto se encuentran ya casi la totalidad de las pruebas que compondrán el programa de los juegos atléticos posteriores, especialmente los celebrados en Olimpia: la carrera de carros, el pugilato, la lucha, la carrera a pie, el combate con armas, el lanzamiento de disco, el tiro con arco y el lanzamiento de jabalina, que pone fin a la competición.

### 3. 1. 2. 1. Hípica.

De entre todas las actividades deportivas destaca la **carrera de carros**, la más importante y la más noble de todas ellas sin ninguna duda y a cuya descripción dedica Homero más de cuatrocientos versos.

Los aurigas con sus carros aparecen también representados en la cerámica en forma de desfile, acompañando al féretro. En las Cráteras de Dípylon (diap. 8; fig. 1 y 2), pertenecientes al estilo geométrico, la gran creación que junto con la epopeya "anuncia la renovación unitaria del mundo griego" (11), se recogen, en las escenas complementarias, en el friso bajo, procesiones de carros con aurigas que llevan un escudo estrangulado por el centro. La parte más expresiva de la cara es el ojo, representado como un círculo claro con un punto oscuro. A pesar del crecido número de actores, las escenas se desarrollan con una claridad purísima: el muerto se incorpora en su lecho (fig. 3), los aurigas flotan encima de

los carros y las dos ruedas de cada uno aparecen sueltas (diap. 9; fig. 4), a fin de que ningún pormenor quede envuelto en el misterio.

Perteneciente también al estilo geométrico son las figurillas diseminadas por Grecia, de hombres o de animales y cuya colección más importante es la de Olimpia. La estatuilla está constituida por esquemas geométricos superpuestos: talle estrecho bajo el torso triangular, piernas alargadas, en las que la rodilla encuentra su sitio, brazos con ademanes estilizados, aunque mejor dirigidos que en la edad precedente. Como ocurre en las escenas de Dypilon, la estilización geométrica no niega a estas figuras una vida potente: allí es donde hay que situar a los guerreros y a los caballos de Olimpia. (diap. 10; fig. 5 y 6)

En la obra de Homero los carros son, evidentemente, los carros de guerra, los mismos que utilizan los héroes para trasladarse al lugar del combate.

Los funerales en honor de Patroclo son recogidos por Sófilos, el primer pintor ático que firma sus obras, en el dino de Farsalia (fig. 7; diap. 11) y por Clítias en el vaso François. (diap. 12; fig. 8)

Sófilos quiso representar la animación de la multitud que asiste a los juegos colocándola escalonada en gradas de madera: "pintura ingenua y aun torpe, extensamente coloreada de blanco y de rojo, rodeada de zonas de animales tradicionales, es, sin embargo, uno de los primeros esfuerzos para dar a la representación figurada una dimensión digna de la época, contando, por primera vez, también, con un segundo plano, la tribuna vista de perfil, que sitúa en el espacio, quizá, la talla reducida de los personajes". (12)

Las numerosas figuras que adornan el vaso François componen en su mayor parte escenas épicas. De entre ellas (caza del jabalí de Calidón y juegos fúnebres en honor de Patroclo (diap. 13; fig. 8), cortejo de las nupcias de Peleo y Thetis (diap. 14), muerte de Troilos por Aquiles, desembarco de los compañeros de Teseo (diap. 15; fig. 9 a, b), lucha entre los Lapitas y los Centauros, Ajax transportando el cuerpo de Aquiles, lucha entre los pigmeos y las gruyas, fresco animalístico, dos Artemis aladas, señoras de los animales salvajes, y dos Gorgonas), nos interesa para nuestro tema deportivo dos escenas que aparecen en el cuello del vaso. En la primera (diap. 15; fig. 9 a), tras el joven que descende de la nave de Teseo en Delos para iniciar la danza sagrada, se distingue, justo debajo de la nave (fig. 9 b), la figura de un joven que nada en lo que hoy llamamos "estilo libre". En la otra escena (diap. 13; fig. 8), en el otro lado del cuello de la vasija, aparecen reflejados en plena carrera las cuadrigas participantes en el funeral de Patroclo, como ya hemos mencionado. El nombre de los personajes aparece en las inscripciones que coronan en lo alto las cabezas de los caballos, delante de los aurigas. Debajo del vientre de los caballos al galope, vemos representados los premios destinados a los corredores: la representación está próxima al texto homérico, donde, para cada participante está previsto un importante premio. Los héroes de Homero eran "los mejores", los *aristoi*, grupo numeroso pero que se levantaba por encima de la *masa*, (13) y para los que el esquema "honor-lucha-trofeo" (14) tenía pleno sentido.

El entusiasmo por los premios tenía poco que ver con su valor intrínseco. Diómedes, vencedor de la prueba hípica salta a tierra apenas llega a la meta y *"no anduvo remiso; al instante tomó el premio y lo entregó a los magnánimos compañeros: y mientras éstos conducían a la cautiva a la tienda y se llevaban el trípode con asas, desunció del carro a los corceles."* (Il., XXIII, 510-513) Diomedes, tenía mujeres

esclavas y trípodes bastantes en su tienda. Su impetuosidad (ni aun se detuvo a cuidar de sus caballos) era una reacción emocional sincera y desenvuelta, honor triunfante. Podríamos llamarla gesto infantil; para Diomedes era orgullo de su hombría.

La amplitud y el detallismo descriptivos de este juego en la Iliada, subrayan la supremacía sobre los otros. Se llega incluso a atribuir genealogías divinas a los caballos: además de las yeguas criadas por Apolo y de los corceles de Aquiles (Janto y Balio) engendrados por Podarga y Céfiro, están los de Eneas de los que dice Diomedes antes de enfrentarse con él: *"...pertenecen a la raza, de aquellos que el largovidente Zeus dió a Tros en pago de su hijo Ganimedes, y son, por tanto, los mejores de cuantos viven debajo del sol y la aurora. Anquises, rey de hombres, logró adquirir, a hurto, caballos de esta raza, ayuntando yeguas con aquéllos sin que Laomedonte lo advirtiera; nacióronle seis en el palacio, crió cuatro en su pesebre y dio esos dos a Eneas..."* (Il., V, 265-273)

Se concede una enorme importancia al arte y destreza para guiar los carros. La Iliada destaca siempre a los buenos aurigas. Decidían mucho en la batalla desbaratando las filas contrarias, escamoteando sus ataques, cargando oportunamente. Uno de los títulos gloriosos del veterano Néstor es el de *"hábil jinete"*. En uno de los tremebundos ataques de Héctor, el zigzaguo de su carro tiene rango de *arísteya*. Cuando cae herido Macaón el médico, será Néstor quien le ponga a salvo con su carro.

El mismo Néstor nos da el más antiguo tratado del arte del auriga cuando aconseja a su hijo: *"¡Antíloco! Si bien eres joven, Zeus y Poseidón te quieren y te han enseñado todo el arte del auriga. No es preciso, por tanto, que yo te instruya. Sabes perfectamente cómo los caballos deben dar la vuelta en torno de la meta; pero tus corceles son los más lentos en*

correr, y temo que algún suceso desagradable ha de ocurrirte. Empero, si otros caballos son más veloces, sus conductores no te aventajan en obrar sagazmente. Ea, pues, querido, piensa en emplear toda clase de habilidades para que los premios no se te escapen. El leñador más hace con la habilidad que con la fuerza; con su habilidad el piloto gobierna por el vinoso ponto la veloz nave combatida por los vientos; y con su habilidad puede un auriga vencer a otro. El que confía en sus caballos y en su carro, les hace dar vueltas imprudentemente acá y acullá, y luego los corceles divagan en la carrera y no los puede sujetar; mas el que conoce los arbitrios del arte y guía caballos inferiores, clava los ojos continuamente en la meta, da la vuelta cerca de la misma, y no le pasa inadvertido cuándo debe aguijar a aquéllos con el látigo de piel de buey: así los domina siempre, a la vez que observa a quien le precede. La meta de ahora es muy fácil de conocer..." ( Il., XXIII, 306 y ss).

A continuación describe el tronco que la señala, alrededor del cual deben de girar los caballos. Es ya un sistema un tanto complicado, pues originariamente las carreras de carros parece que consistían en una gran llanura con una línea de partida y una meta. Es decir, el concurso se desarrollaba siempre en línea recta y en una sola dirección. Jenofonte nos refiere en este sentido, de cómo el rey de Persia se ejercitaba junto con sus nobles en un hipódromo que tenía esas características y una longitud de cinco estadios. Posteriormente, en Olimpia, aparece ya la pista de hipódromo con la configuración que definitivamente había de tener. En lugar de un solo hito existen dos y los concursantes podían dar por detrás de ellos tantas vueltas como la longitud de la prueba impusiese, sin que por ello la carrera perdiese continuidad. (diap. 16; fig. 10)

Hecha la descripción continua: "Acércate a esta (meta) y den la vuelta casi tocándola carro y caballos; y tú

*inclínate en el fuerte asiento hacia la izquierda y anima con imperiosas voces al corcel del otro lado, aflojándole las riendas. El caballo izquierdo se aproxime tanto a la meta, que parezca que el cubo de la bien construida rueda haya de llegar al tronco, pero guárdate de chocar con la piedra: no sea que hieras a los corceles, rompas el carro y causes el regocijo de los demás y la confusión en ti mismo. Procura, oh querido, ser cauto y prudente. Pero si, aguijando los caballos, logras dar la vuelta a la meta, ya nadie se te podrá anticipar ni alcanzarte siquiera, aunque guíe el divino Arión (el veloz caballo de Adrasto, que descendía de un dios) o sea arrastrado por los corceles de Laomedonte, que se criaron aquí excelentes". (Il., XXIII, 306-348).*

Homero nos describe maravillosamente el desarrollo de la carrera:

Aparece un favorito: "*Levantose mucho antes que nadie el rey de hombres Eumelo, hijo amado de Admeto, que descollaba en el arte de guiar el carro*" (Il., XXIII, 288-289). Los caballos de Eumelo son presentados al comienzo del poema, (15) durante el gran desfile, donde quedó igualmente claro que era el mejor auriga entre los griegos, exceptuando Aquiles, cuyos corceles eran los mejores, y al que Nearcos, pintor y alfarero nos dejó representado con ellos en un fragmento de un cántaro de la Acrópolis (fig. 11; diap. 17). A pesar del arcaísmo de ciertos convencionalismos, la figura pensativa de Aquiles, que acaricia uno de sus caballos divinos, nos muestran a un pintor que sabe traducir las emociones del héroe, así como a un observador atento del realismo animal. Ésta es la más antigua representación del enganche de un carro, tema que se repite a menudo en los vasos de la segunda mitad del siglo VI.

Se inicia la carrera: "*Todos a un tiempo levantaron el látigo, dejáronlo caer sobre los caballos y los animaron con ardientes voces. Y éstos, alejándose de las naves corrían por*

la llanura con suma rapidez; la polvareda que levantaban envolvía el pecho como una nube o un torbellino, y las crines ondeaban al soplo del viento. Los carros unas veces tocaban al fértil suelo, y otras daban saltos en el aire; los aurigas permanecían en los asientos con el corazón palpitante por el deseo de la victoria; cada cual animaba a sus corceles, y éstos volaban, levantando polvo, por la llanura." (Il., XXIII, 362-372)

El favorito ocupa el primer lugar: "Más, cuando los veloces caballos llegaron a la segunda mitad de la carrera y ya volvían hacia el espumoso mar, entonces se mostró la pericia de cada conductor, pues todos aquéllos empezaron a galopar. Venían delante las yeguas, de pies ligeros de Eumelo Feretiada" (Il., XXIII, 373 y ss.), aunque no pierde su ventaja ante el acoso de Diomedes gracias a la intervención de Apolo quien le arrebató el látigo al perseguidor, consiguiendo así que sus caballos aflojaran el paso "porque ya no sentían el azote". Ante esta situación Atenea toma parte activa: "... , y corriendo hacia el pastor de hombres, devolvióle el látigo, a la vez que daba nuevos bríos a sus caballos. Y la diosa, irritada, se encaminó al momento hacia el hijo de Admeto y le rompió el yugo: cada yegua se fue por su lado, fuera del camino; el timón cayó a tierra, y el héroe vino al suelo, junto a una rueda, hiriéndose en los codos, boca y narices, se rompió la frente por encima de las cejas, se le arrasaron los ojos de lágrimas, y la voz, vigorosa y sonora, se le cortó. El Tídida guió los solípedos caballos, desviándolos un poco, y se adelantó un gran espacio a todos los demás..." (Il., XXIII, 373 y ss.)

A la treta de los dioses sucede la treta de los hombres. Menelao y Antíloco marchan ligeramente rezagados. Éste anima a sus corceles: "Corred y alargad el paso cuanto podáis. No os mando que compitéis con aquéllos, con los caballos del aguerrido Tídida, a los cuales Atenea dio



ligereza, concediéndole a él la gloria del triunfo. Mas alcanzad pronto a los corceles del Atrida y no os quedéis rezagados para que no os avegüence Eta con ser hembra. ¿Por qué os atrasáis, excelentes caballos? Lo que os voy a decir se cumplirá: se acabarán para vosotros los cuidados en el palacio de Néstor, pastor de hombres, y éste os matará en seguida con el agudo bronce si por vuestra desidia nos llevamos el peor premio. Seguir y apresuraos cuanto podáis. Y yo pensaré cómo, valiéndome de la astucia, me adelanto en el lugar donde se estrecha el camino; no se me escapará la ocasión". (Il., XXIII, 403 y ss.)

Los caballos aprietan el paso. Antíloco advierte la mayor angostura del camino por la erosión de las aguas estancadas: "... y por aquel sitio guiaba Menelao sus corceles, procurando evitar el choque con los demás carros. Pero Antíloco, torciendo la rienda a sus caballos, sacó el carro fuera del camino, y por un lado y de cerca seguía a Menelao. El Atrida temió un choque, y le dijo gritando: - ¡Antíloco! De temerario modo guías el carro. Detén los corceles; que ahora el camino es angosto, y en seguida, cuando sea más ancho, podrás ganarme la delantera. No sea que choquen los carros y seas causa de que recibamos daño." (Il., XXIII, 423-428)

Antíloco "como si no le oyese" (Il., XXIII, 430) se adelanta "un tiro de disco" (Il., XXIII, 524). Temiendo un accidente, el Atrida cede, pero no deja de lanzar increpaciones.

Homero traslada a continuación su atención al público que observa la carrera. El primero en ver llegar a los caballos es Idomeneo, caudillo de los cretenses, pues era el que se hallaba en el sitio más alto y poniéndose en pie grita: "- ¡Oh amigos, capitanes y príncipes de los argivos! ¿Veo los caballos yo solo, o también vosotros? Parece que no son los

*misimos de antes los que vienen delanteros, ni el mismo auriga: deben de haberse lastimado en la llanura las yeguas que poco ha eran vencedoras. Las vi cuando doblaban la meta; pero ahora no puedo distinguirlas, aunque registro con mis ojos todo el campo troyano. Quizá las riendas se le fueron al auriga, y, siéndole imposible gobernar las yeguas al llegar a la meta, no dio felizmente la vuelta; me figuro que habrá caído, el carro estará roto, y las yeguas, dejándose llevar por su ánimo enardecido, se habrá echado fuera del camino." (Il., XXIII, 457-464)*

Tras estas conjeturas por parte de Idomeneo sobre lo que pueda haber ocurrido se establece una disputa entre él y Ayante quien opina que las yeguas que se ven aparecer son las mismas de la vuelta anterior. La discusión está a punto de ir mas allá de las palabras pero interviene Aquiles: "*¡Ayante e Idomeneo! No alterquéis con palabras duras y pesadas, porque no es decoroso; y vosotros mismos os irritaríais contra el que así lo hiciera. Sentaos en el circo y fijad la vista en los caballos, que pronto vendrán aquí por el anhelo de alcanzar la victoria, y sabréis cuáles corceles argivos son los delanteros y cuáles los rezagados". (Il., XXIII, 492-498)*

Dicho esto llegan los caballos, el Tídida en primer lugar. La lucha se da por el segundo puesto. Menelao está a punto de alcanzar a Antíloco, a pesar de haber usado este el fraude, pero no lo consigue. Ahora bien, una vez finalizada la carrera se dirige a él, en presencia de todos, increpándole: "*¡Antíloco! Tú, que antes eras sensato, ¿qué has hecho? Desluciste mi habilidad y atropellaste mis corceles, haciendo pasar delante a los tuyos, que son mucho peores. ¡Ea, capitanes y príncipes de los argivos! Juzgadnos imparcialmente a entrambos: no sea que alguno de los aqueos, de bronceíneas corazas, exclame: "Menelao, violentando con mentiras a Antíloco, ha conseguido llevarse la yegua, a pesar de la inferioridad de sus corceles, por ser más valiente y*

*poderoso." Y si queréis, yo mismo lo decidiré; y no creo que ningún dánao me podrá reprender, porque el fallo será justo. Ea, Antíloco, alumno de Zeus, ven aquí y, puesto, como es costumbre, delante de los caballos y el carro, teniendo en la mano el flexible látigo con que los guiabas y tocando los corceles, jura, por el que ciñe y sacude la tierra, que si detuviste mi carro fue involuntariamente y sin dolo." (Il., XXIII, 570-587.*

Finaliza la discusión con el reconocimiento por parte de Antíloco de su falta y, tras la reconciliación, Menelao le regala la yegua que estaba estipulada, junto con una caldera, como premio para el segundo clasificado.

Con el reparto de premios termina la descripción de la prueba hípica de carros. Ahora bien la equitación, entendiendo por tal la monta de caballos, de la que no faltan manifestaciones en la cerámica arcaica, (figs. 12 y 13; diap. 18) también está presente en la Iliada, llegando a poder considerarse algunas de las montas en ella descritas como auténticas demostraciones acrobáticas: "*Como un diestro cabalgador escoge cuatro caballos entre muchos, los guía desde la llanura a la gran ciudad por la carretera, muchos hombres y mujeres le admiran, y él salta continuamente y con seguridad del uno al otro, mientras los corceles vuelan.*" (Il., XV, 679-684) Los ejercicios de volteo son representados en la cerámica por el "Pintor de Amasis" (fig. 14) en la copa de Harvard, singular escena de picadero en la que los caballos, así como los pequeños personajes que hacen volatines sobre ellos, la confieren una atmósfera irreal bastante curiosa.

#### 3.1.2.2. El pugilato

Sigamos con otras actividades deportivas del mundo de los héroes. Hemos visto como en la carrera de carros el deseo

de vencer a cualquier precio, de obtener la victoria, les llevaba en ocasiones a prácticas que podríamos considerar poco caballerescas, pero sin embargo el espíritu caballeresco se combina perfectamente con ese deseo de vencer que les lleva incluso a realizar acciones que nosotros consideraríamos (no sin anacronismo) poco "deportivas. Esto aparece perfectamente representado en el pugilato prueba en la que se enfrentan dos guerreros famosos, Epeo y Euríalo. Epeo es el más fuerte y Euríalo es abatido. *"Pero el magnánimo Epeo, cogiéndole por las manos, lo levantó; rodeáronle los compañeros y se lo llevaron del circo -arrastraba los pies, escupía espesa sangre y la cabeza se le inclinaba a un lado-; sentáronle entre ellos desvanecido, y fueron a recoger la copa doble"*. La última frase es reveladora: Euríalo está casi muerto, pero ni aún así deja de llevarse el premio del vencido.

El estilo geométrico recoge una escena de este tipo de lucha fig. 15; diap. 19). La naciente afición al movimiento por parte de los artistas a partir de la segunda mitad del siglo VIII hace que los personajes se agiten, corran o luchen, y que el artista, desde entonces, trate de dar la ilusión de la realidad, llenando los cuerpos y matizando las actitudes. Podemos ver que la figura del hombre geométrico es simple y esquemática. *"La cabeza es un punto provisto de un apéndice para indicar en unos casos la nariz y en otros la barba; el torso, un triángulo con vértice en la cintura; los miembros, filamentos largos como patas de insectos."* (16)

Homero nos describe la "vestimenta" necesaria para participar en esta prueba: *"el cinturón y unas bien cortadas correas de piel de buey salvaje"* (Il. , XXIII, 683). Los pugilistas llevan, por lo tanto un taparrabo al igual que los boxeadores que aparecen representados en Creta, pero mientras allí el puño derecho aparece cubierto por un guante, en la Ilíada, al igual que sucederá en las competiciones posteriores, los pugilistas llevan unas correas que les

recubren los nudillos y se sujetan en la muñeca. (diap. 20; fig. 16) Esto, como veremos más adelante, irá evolucionando hacia una mayor complejidad y dureza.

### 3.1.2.3. La lucha

Después del pugilato, *"el Périda saco otros premios para el tercer juego, la penosa lucha, y se los mostró a los dánaos: para el vencedor un gran trípode, apto para ponerlo al fuego, que los aqueos apreciaban en doce bueyes; para el vencido, una mujer diestra en muchas labores y valorada en cuatro bueyes..."* (Il., XXIII, 700-705). Aunque, con posterioridad, el premio que se otorgarán en los grandes juegos Panhelénicos será una simple corona, en muchos juegos locales se mantendrá la costumbre de repartir premios tan importantes como el adjudicado aquí al vencedor de la lucha. Así aparece recogido en un ánfora de figuras negras donde el vencedor de la competición atlética lleva su premio, un trípode como el descrito por Homero, sobre sus espaldas. (dip. 21; fig. 17) Idéntico premio aparece representado en un ánfora del Louvre, donde su destino es el vencedor de una prueba hípica. (diap. 22)

De las dos modalidades de lucha existentes en el mundo griego, **vertical** y **horizontal**, la que se nos describe en la Iliada parece corresponder a la primera, ya que, Ulises y Ayante Telamonio, no continúan luchado una vez en el suelo. Es interesante comprobar como la norma que regirá en los Juegos posteriores, por la que se establece que es necesario derribar al contrario por tres veces, ya se encuentra aquí presente, y los contendientes *"hubieran luchado por tercera vez, si Aquiles, poniéndose en pie, no los hubiese detenido"* (Il., XXIII, 733-734) y declarado la lucha empatada.

La otra modalidad de lucha que aparece recogida en la *Iliada*, es la **lucha con lanzas**, cuyo premio era una magnífica espada tachonada con clavos de plata. Este tipo de enfrentamiento, similar a un combate real, puesto que el vencedor sería aquel que *"logre tocar el gallardo cuerpo de su adversario y le rasguñe el vientre atravesándole la armadura y le haga brotar la negra sangre"* (*Il.*, XXIII, 804), no tendrá continuidad ni en la *Odisea* ni en los acontecimientos deportivos posteriores del mundo heleno.

Tal vez haya aquí una reminiscencia aquea; por cuanto que en los frescos de Tirinto aparecen duelos a espada de índole probablemente deportiva. De la peligrosidad de este tipo de competiciones da idea el que suspendan los aqueos el combate entre Ajax Telemonio y Duiomedes cuando ven que la vida del primero queda en inminente riesgo (*Il.* XXIII, 798-825). El espíritu cortés y deportivo mostrado aquí por los aqueos, por desgracia no siempre se encontraba en todos los certámenes. Los ánimos se exaltaban más fácilmente en las pruebas donde era mayor el apasionamiento y la expectación como hemos visto en las carreras de carros.

#### 3.1.2.4. La carrera a pie

La donación de regalos era parte de la red de actividades honoríficas y de competencias. Y en ambas direcciones: era tan honroso dar como recibir. Una medida del verdadero mérito de un hombre era cuánto podía dar como tesoro. Los héroes alardeaban de los presentes que habían recibido y de los que habían otorgado como pruebas de su valor. Esta es la causa por la que los objetos de regalo tenían genealogías. Cuando Aquiles anuncia el premio para el vencedor de la siguiente prueba, la carrera, lo hace diciendo que es *"...una crátera de plata labrada, que tenía seis medidas de capacidad y superaba en hermosura a todas las de la*

tierra. Los sidonios, eximios artífices, la fabricaron primorosa; los fenicios, después de llevarla por el sombrío ponto de puerto en puerto, se la regalaron a Toante; más tarde, Euneo Jasónida la dio al héroe Patroclo para rescatar a Licaón, hijo de Príamo" y la ofrece como "premio, en honor del difunto amigo, al que fuese más veloz en correr con los pies ligeros." (Il., XXIII, 741 y ss.)

Un trofeo con aquella historia cubría obviamente de mayor gloria, tanto al donante como al receptor, que una crátera de plata cualquiera, igual que la armadura de Héctor era un premio mucho mayor para su vencedor que la de uno de los troyanos inferiores. La situación social era el principal determinante de los valores, y la situación social era transmitida de la persona a sus posesiones, añadiendo aún más mérito a su valor intrínseco de oro o plata o tela de fino tejido.

Para participar en esta prueba, la más importante junto con la carrera de carros, como atestiguan los premios a ellas destinados, se levantan "el veloz Ayante", "el ingenioso Ulises" y Antíloco "que en la carrera vencía a todos los jóvenes". (Il., XXIII, 754 y ss. Aquiles indica la meta, es una carrera en línea recta y sin calles, como ocurrirá con posterioridad en los certámenes organizados. Lo que realmente sorprende es de nuevo el empeño por vencer. De nuevo los héroes de Homero hacen gala de una ausencia total de "deportividad": Ulises pide ayuda a Palas Atenea para poder adelantar a Ayante que le aventaja, y la diosa lo hace proporcionándole agilidad en los "miembros todos y especialmente en los pies y en las manos" (Il., XXIII, 772 y ss.) y perjudicando a su contrincante haciéndole resbalar y caer a tierra, y de nuevo los héroes de Homero aparecen como malos perdedores: ninguno de ellos acepta la derrota como algo debido a la supremacía del otro, todos culpan a los dioses por ella. El joven Antíloco se justifica al recibir el último

premio: "Os diré, árgivos, aunque todos lo sabéis, que los dioses honran a los hombres de más edad, hasta en los juegos"...

Concluirán los juegos en honor de Patroclo con dos lanzamientos: uno de una masa de hierro informe o *σόλος* (solos) (17) y otro de *jabalina*, y con una competición de *tiro con arco*, pruebas a las que el poeta apenas dedica atención en la *Iliada*.

### 3.1.3. Los agones deportivos entre los Feacios

Los ejercicios atléticos, practicados en la *Iliada* en ocasión tan solemne como unos funerales, adquieren en la *Odisea* un carácter de entretenimiento, se desarrollan en una atmósfera de paz, en honor del huésped, por el puro placer de mostrar la destreza en las pruebas; no se persigue la consecución de ningún premio, tan sólo la admiración del huésped. Esto queda perfectamente reflejado en las palabras que Alcínoo dirige a los feacios: "*vamos fuera, por tanto, y probemos en todos los juegos nuestras fuerzas y así pueda el huésped contar a los suyos, cuando vuelva a su hogar, la ventaja que a todos sacamos en luchar con el cuerpo los puños y en salto y carrera.*" (Od. VIII, 100 y ss.)

En esas palabras podemos ver un entusiasmo y una ingenua vanidad que son habituales en el ambiente agonal, pero también expresión de una consabida costumbre del juego entre los Feacios. La jactancia, como veremos, será aún mayor, después de la participación excepcional de Odiseo, que encarna la figura del atleta por excelencia.



Las actividades atléticas que se practican son prácticamente las mismas en ambos poemas. El **pugilato**, de gran rudeza, al pegar los héroes, como ya hemos visto, con las manos envueltas en correas de cuero, aparece recogido en el canto XVIII (1 ss.), cuando se produce el enfrentamiento entre Ulises y el mendigo Iro al que derrota, aun cuando, de prestar crédito a las palabras del parlanchín Néstor, el viejo no debió de ser mal púgil en su mocedad, cuando se enfrentó victoriosamente con Clitomedes (Il. XXIII, 634). Los feacios, a despecho de sus inclinaciones pacíficas, también cultivaban este deporte. (18)

La **carrera pedestre**, donde se evidenciaba "lo que un varón hacía con sus pies" no faltó, como hemos visto, en los juegos fúnebres de Patroclo (Il. XXIII, 754-97), ni falta en los organizados por los feacios donde parece que se trata de una prueba de *dólicos*, es decir de ida y vuelta. En un fragmento de un anfora panatenaica podemos ver representado un corredor de esta especialidad tal como aparece indicado en la inscripción del **margen derecho** (*diaulodromo eimi*). (diap. 23; fig. 18)

El **salto** tiene una importancia secundaria y sólo aparece en las competiciones de los feacios, pero no se especifica que tipo de salto es.

Entre los lanzamientos, practican los aqueos el del **disco** y el de la **jabalina**, y como prueba de puntería el  **tiro del arco**. Con estos tres deportes entretienen sus ocios forzosos en Troya los mirmidones (Il. II, 772), y con los dos primeros matan el tiempo de la espera los pretendientes de Penélope a la puerta del palacio de Ulises (Od. IV, 625). El disco, de gran peso siempre, puede ser de hierro (*solos*) o de piedra. Dos modalidades de lanzamiento, de las cuales la primera ya aparecen en la *Iliada* (como mencionamos

anteriormente) y que se diferencian más que en la forma de lanzar, en el material y la forma del objeto a arrojar. Mientras en "solos" es una masa de hierro informe, el disco propiamente dicho, tiene forma lenticular. Este último es el que encontraremos en los grandes juegos Panhelénicos, mientras que el lanzamiento de "solos" desaparecerá.

El gran esfuerzo requerido para lanzar el disco obligaba a despojarse del manto, y de ahí que asombre Odiseo a la corte de Alcínoo al superar a todos con su tiro sin habérselo quitado, a pesar de haber cogido el de más tamaño, ya que no existía una normativa respecto a las dimensiones que debía tener. Las otras dos pruebas que se disputan a continuación, debían de ser también especialidad de Odiseo, ya que afirma: *"Con la lanza también sé llegar más allá que los otros con saetas."* (Od. VIII, 229) Su superioridad con el arco quedará patente en el enfrentamiento con los pretendientes.

#### 3.1.4. Otras formas de actividad física en los poemas

Junto a las distintas modalidades de actividades físicas que hemos visto, los griegos de Homero se entregan a otros géneros de diversiones.

##### 3.1.4.1. La caza.

Salvo en las raras ocasiones en que procura el necesario sustento (Od. IX, 154) o las veces en que se organizan batidas para acabar con una fiera peligrosa, cuál la célebre del jabalí de Calidón (Il. IX, 543) (fig. 8\*; diap. 13) (19), o se rechaza la repentina acometida de las fieras al

ganado, se practica como un puro deporte. Autólico, el abuelo de Ulises, organizó en honor de su nieto una peligrosa cacería de jabalí en el Parnaso que estuvo a punto de costarle la vida a éste.

*"Así que se descubrió la hija de la mañana, la Aurora de los rosáceos dedos, los hijos de Autólico y el divino Ulises se fueron a cazar, llevándose los perros. Encamináronse al alto monte Parnaso, cubierto de bosque, y pronto llegaron a sus ventosos collados. Ya el sol hería con sus rayos los campos saliendo de la plácida y profunda corriente del Océano, cuando los cazadores penetraron en un valle: iban al frente los perros, que rastreaban la caza; detrás, los hijos de Autólico, y con éstos, pero a poca distancia los canes, el divino Ulises, blandiendo ingente lanza. En aquel sitio estaba echado un enorme jabalí, en medio de una espesura tan densa que ni el húmedo soplo de los vientos la atravesaba, ni la herían los rayos del resplandeciente sol, ni la lluvia la penetraba del todo, ¡tan densa era!, habiendo en la misma abundante seroja amontonada. El ruido de los pasos de los hombres y de los canes, que se acercaban cazando, llegó hasta el jabalí; y éste dejó el soto, fue a su encuentro con las crines del cuello erizadas y los ojos echando fuego, y se detuvo muy cerca de ellos. Ulises, que fue el primero en acometerle, levantó con su mano robusta la luenga lanza, deseando herirle; pero adelantose el jabalí, le dio un golpe sobre la rodilla, y como arremetiera al sesgo, desgarró con su diente mucha carne sin llegar al hueso. Entonces Ulises le aceró en la espalda derecha, se la atravesó con la punta de la luciente lanza, y el animal quedó tendido en el polvo y perdió la vida". (Od. XIX, 428)*

El gusto de la nobleza para la que canta Homero por ese ejercicio viril, donde se sometía a prueba la destreza en el manejo de las armas, la resistencia a la fatiga y la sangre

fría en el peligro, se pone de manifiesto en las numerosas comparaciones de la epopeya sobre temas cinegéticos.

Los animales salvajes (20) que se cazan son el león, temible sobre todo cuando está con sus crías (Il. XVII, 132) y enemigo encarnizado de los rebaños, contra el que se organizan batidas especiales (Il. V, 554); la pantera, que no le cede en fiereza, y más peligrosa aún por su desnudo al hacer frente al cazador cuando se siente acorralada (Il. XXI, 573), y, como hemos visto, el jabalí, cuya acometida al salir de la espesura (Il. XI, 414) y sus oblicuos ataques (Il. XII, 148; Od. XIX, 450) resultan tan arriesgados.

La caza del ciervo (Il. XI, 473; Od. X, 159), de la cabra montés y de la liebre se ejercitaban también con delectación. Para este tipo de animales huidizos se seguía, a más del acoso, el procedimiento de la espera. Pándaro mata de esta guisa la cabra cuyos cuernos le sirven para construir su arco (Il. IV, 107), y Ulises un ciervo al que acecha en un abrevadero. (Od. X, 159)

En este deporte tiene una aplicación fundamental el arco y una jabalina denominada *aiganée*, de uso también en las competiciones deportivas, con la que abaten Ulises y sus compañeros cabras monteses (Od. IX, 154)

#### 3.1.4.2. Entretenimientos.

Además de a los ejercicios violentos, los aqueos de la epopeya se entregan con gusto a otros géneros más tranquilos de diversiones.

Sentados a las puertas del palacio de Ulises entretienen sus ocios los pretendientes echando sus partidas de una especie de dados o de juego de damas (Od. I, 106). La

escena nos recuerda la del vaso ático donde aparecen Ajax y Aquiles (fig. 19) sentados e inclinados hacia adelante, en posición simétrica, absortos en el mismo pasatiempo (tema que también aparece recogido en un ánfora del Museo Arqueológico de Madrid. fig. 20). El ánfora de Exekias nos muestra la escena con una aparente simplicidad. Sin embargo, lo que la composición podría tener de demasiado triangular está corregido por las oblicuas divergentes de las lanzas. La simetría misma está moderada por sutiles variaciones, en la posición de las piernas por ejemplo y sobre todo en la inclinación ligeramente más marcada de Ajax que aparece sin casco. El cuadro a primera vista pudiera parecer plano: sin embargo, las lanzas colocadas a uno y otro lado en la mesa de juego, los talones que pasan por delante y por detrás de los asientos, las telas que caen a cada lado no tienen tal vez otro fin que dar relieve a la escena.

Eurípides nos menciona también este juego cuando nos describe el espectáculo de las naves griegas congregadas en el puerto de Aúlida esperando de que cesase el viento norte:

*"He querido contemplar la armada de los aqueos, ver estas naves que hienden la mar, las mil naves de estos héroes que el rubio Menelao y el noble Agamenón dirigen a Troya en pos de Helena..."*

*Ardía yo en deseos de ver el campamento de los hoplitas, portadores de broqueles; las tiendas donde se apilan las armas; la multitud de corceles. He visto, reunidos en conciliábulo, a los dos Ayaces, el hijo de Oileo y el hijo de Telamón, prez de Salamina; y a Protesilao, que se divertía jugando a las damas con aquel Palamedes engendrado por el hijo de Poseidón; y a Siómedes, que distraía sus ocios lanzando el disco..."* (Eurípides, *Ifigénia en Aúlida*).

Con los escasos datos de que disponemos no cabe hacerse una idea de las reglas del juego; la explicación que se encuentra en Ateneo I, 29 es puramente imaginaria.

Los niños hacen construcciones con la arena de la playa (Il. XV, 362), juegan a la peonza (Il. XIV, 413) y también a las tabas [juego con el que se entretienen las dos figuras de barro de Capua (diap. 24) y las muchachas de la placa de mármol Herculano, firmada por un copista de época romana, Alejandro de Atenas (fig. 21)] a veces con tanto apasionamiento y tan funestos resultados como Patroclo. (Il. XXIII, 87)

Cicerón en "De la vejez" (XVI, 58) dirá de estos juegos:

*Sibi habeant igitur arma, sibi equos, sibi hastas, sibi clauam et pilan, sibi uenationes atque cursus; nobis senibus ex lusionibus multis talos relinquant et tesseras.* (21)

De niños y muchachos es el juego de pelota. Una forma simple estriba en tratar de alcanzar con ella al compañero, como hacen Nausícaa y sus criadas (Od. VI, 115). Mayor complicación tienen las evoluciones que hacen con ella Laodamente y Halio en la corte de los feacios, unidas a la danza y a ciertas piruetas acrobáticas (Od. VIII, 372), concomitantes a la acción de arrojar la pelota a lo alto y a la de recogerla antes de caer al suelo. Este juego es interpretado por Karagiorga-Stathakopoulou (22), como el llamado "ourania" que aparece recogido en un ánfora del Museo Británico. (fig. 22) Otras representaciones de juegos de pelota son, por el ejemplo, la que aparece en un relieve del Museo Arqueológico de Atenas (fig. 23) donde un joven ejecuta sus habilidades con la pelota, mientras en otros aparecen juegos de pelota por equipos. En el primero de ellos (diap. 25-26; fig. 24), correspondiente a la basa de una estatua, vemos como el artista evoca los ejercicios de la juventud. El

ritmo, vivo, marca los movimientos del juego y las actitudes están muy estudiadas: torso de frente y piernas de perfil según la fórmula arcaica, pero también tres cuartos de perfil casi puro. El jugador que está a la cabeza del equipo de la derecha corre hacia la izquierda mientras modera su impulso mirando hacia atrás. No obstante el matizado vigor de estos cuerpos de atletas, la gracia danzante de las actitudes da a este juego el aspecto de un ballet más que el de una competición deportiva. La otra representación de juego de pelota (diap. 31; fig. 27-28) es sumamente curiosa desde el punto de vista deportivo ya que los jugadores llevan en sus manos algo muy similar al stick de hockey.

3.1.5. Notas bibliográficas.



(1) JAEGER: Paideia, pag. 49.

(2) Cfr. JAEGER, *op. cit.*, pag. 48 y ss.

(3) JAEGER, *op. cit.*, pag. 22. Para una evolución del concepto "areté" ver el capítulo de Jaeger *Nobleza y Areté*.

(4) DION DE PRUSA, Oraciones, XXXIII, 11.

(5) Sobre estos Kouroi: Cf. MARROU, Historia de la educación en la antigüedad, pag 22-23. Cf. *Od.* VIII, 133.

HERODOTO nos dice de los Kouroi Cleobis y Biton en Liv. I. ch. 31: *Kléobis y Biton eran argivos y de una familia acomodada; atletas de un vigor tal que ambos habían obtenido premios en los Juegos públicos. He aquí lo que se cuenta de ellos: Los Argivos celebraban la fiesta de Hera. Su madre, sacerdotisa, debía, obligatoriamente, ir al templo en un carro, pero los bueyes enviados al campo no llegaban. Los dos hermanos, viendo que el tiempo se echaba encima, se engancharon a sí mismos al yugo y tiraron del carro que llevaba a su madre, la llevaron así durante cuarenta y cinco estadio (más de doce kilómetros) hasta el templo de la diosa.*

*Esa proeza se realizó ante toda la multitud, acabaron su vida de la manera mas feliz y la divinidad hizo ver por su fin, que la muerte es mas honrosa al hombre que la vida. Los Argivos reunidos en asamblea alrededor de estos dos jóvenes alababan su carácter y los Argivos felicitaban a la sacerdotisa por haber tenido semejantes hijos. Ella, feliz de la hazaña de sus hijos y de las alabanzas que la prodigaban, rogaba a la diosa, delante de su estatua, de dar a sus dos hijos Kléobis y Biton, por el homenaje que la habían ofrecido, la mayor fortuna que podia alcanzar un mortal. Acaba esta plegaria, después del sacrificio y el festçin ritual, los dos jóvenes se durmieron*

en el templo mismo y no despertaron jamás, terminando así su vida.

Los Argivos hicieron esculpir sus estatuas y las consagraron en Delfos, como las de los grandes hombres. (Cf. PINDARO: X Pitica.)

(6) Aunque las recompensas jugaban un importante papel: Empezó exponiendo los premios destinados a los veloces aurigas: el que primero llegara se llevaría una mujer diestra en primorosas labores y un trípode con asa, de veintidos medidas; para el segundo afreció una yegua de seis años, indómita, que llevaba en su vientre un feto de mulo; para el tercero, una hermosa caldera no puesta al fuego y luciente aún, cuya capacidad era de cuatro medidas; para el cuarto, dos talentos de oro; y para el quinto, un vaso con dos asas no puesto al fuego todavía. *Iliada*, XXIII, v.v. 262 y ss. Las recompensas interesan también porque son la manifestación pública de un triunfo, sin esa "fama" el triunfo no tiene importancia ya que "el hombre homérico adquiere exclusivamente conciencia de su valor por el reconocimiento de la sociedad a que pertenece". (JAEGER. *op. cit.*, pag. 25).

(7) MARROU: *op. cit.*, pag. 29.

(8) Historia de los Deportes, pág. 37 y ss.

(9) *Ibidem.*, págs. 38-39.

(10) Cf. ULMANN: De la gymnastique aux sports modernes, pags. 9-10.

(11) CHARBONNEAUX, Jean: Grecia Arcaica, pág. IX.

(12) *Ibidem.*, pág. 56.

(13) Cf.: JAEGER: Paideia, pág. 23.

(14) FINLEY: El mundo de Odiseo, pag. 145.

(15) *Entre los corceles sobresalian las yeguas de Feretiada que guiaba Eumelo: eran ligeras como las aves, apeladas, y de la misma edad y altura; criólas Apolo, el del arco de plata, en Perea, y llevaban consigo el terror de Ares. Il., II, 763-767)*

(16) BLANCO FREIJEIRO, A.: Arte Griego, pág. 37.

(17) Cf. pág. 49, cita 1, BERGER y MOUSSAT: Textes sportifs de l'antiquité.

(18) Cf.: *Od.* VIII, 129.

(19) Esta escena aparece recogida en el cuello del Vaso François. Un motivo épico para introducir muchas figuras heroicas importantes. Atalanta (de piel blanca a la izquierda), da el primer golpe, pero Meleagro, delante del jabalí, lo mata. Los Dióscuros detrás del animal, comparten una lanza.

(20) Sobre el tan discutido tema de la existencia de leones y panteras en Grecia durante la época de la composición de los poemas cf. LUIS GIL en Introducción a Homero, Adrados y otros, vol. II, cap. *La vida cotidiana: la caza*.

(21) *Para ellos, pues, las armas, los caballos, las lanzas, la maza y la pelota, las venaciones y las carreras; a nosotros, los ancianos, que, que nos dejen, de entre todos los juegos, la taba y los dados.*

(22) The Olympic Games in Ancient Greece, pag. 257.

## FIGURAS



fig. 1.- Crátera de Dypilon, hacia el 750 a. d. J. C.  
Atenas, Museo Nacional.



fig. 2.- Crátera de Dypilon, hacia el 750 a. d. J. C.  
Atenas, Museo Nacional.

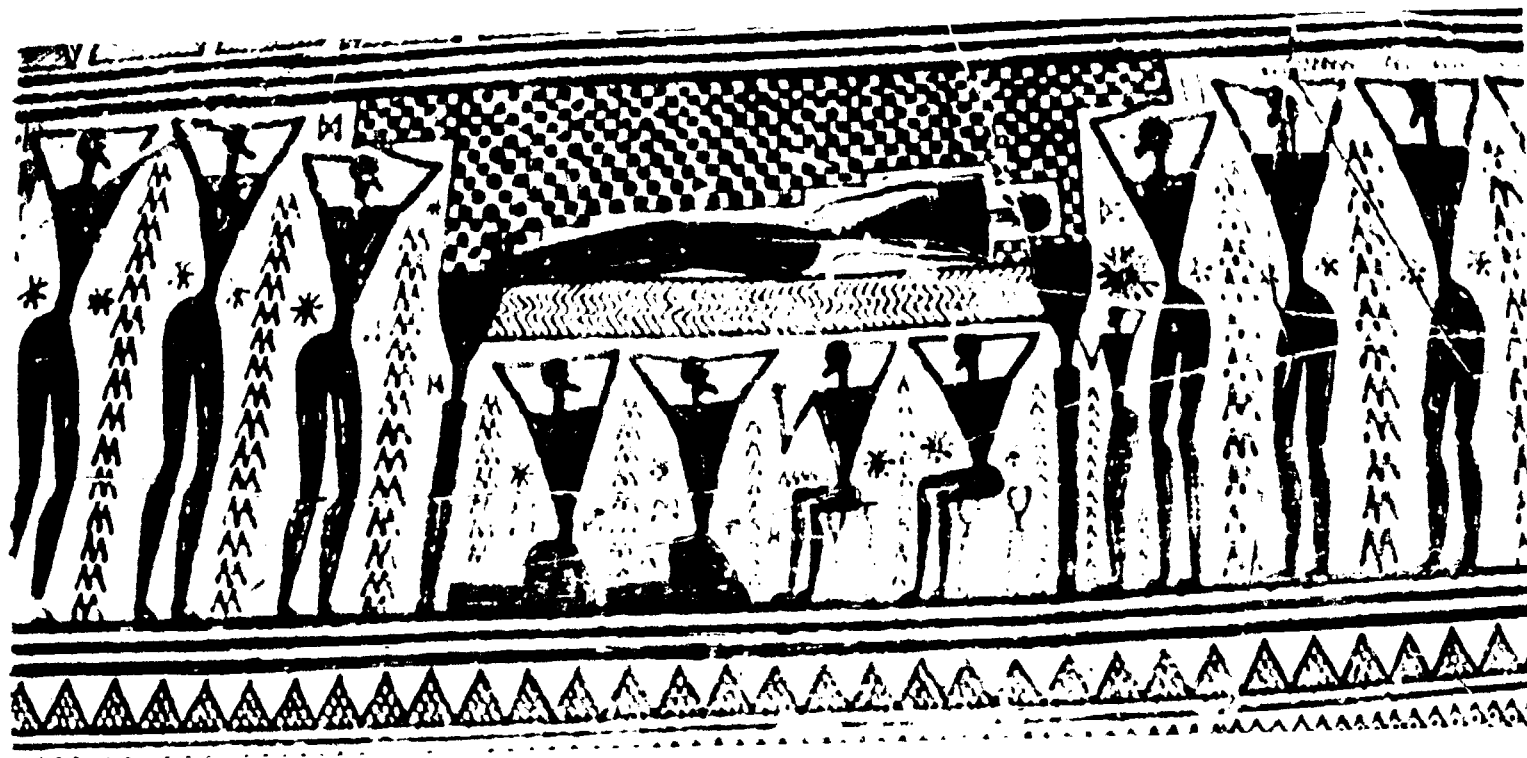


fig. 3.- Arte ático geométrico. Escena de prótesis. (Detalle de un ánfora) Hacia el 750 a. d. J. C. Atenas, Museo Nacional.

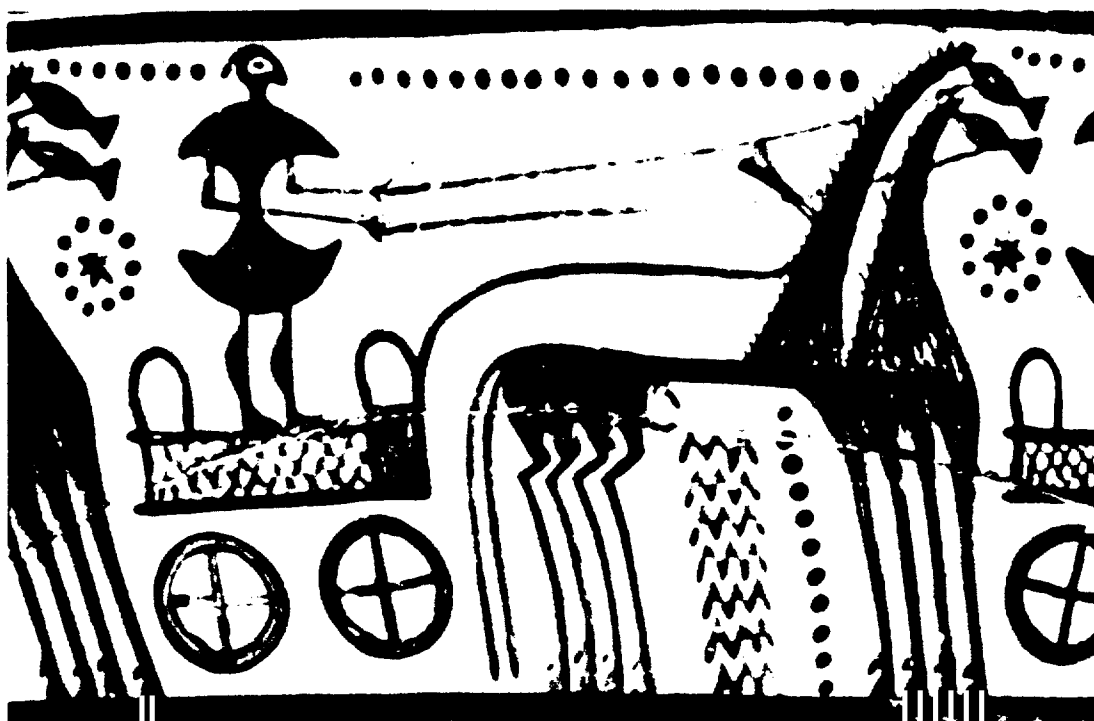


fig. 4.- Arte ático geométrico. Crátera (Detalle).

Hacia el 750 a. d. J. C. Atenas, Museo Nacional.





fig. 5.- Arte peloponésico. Olimpia. Estatuilla.  
Comienzos del siglo VII a. d. J. C. Museo de Olimpia.

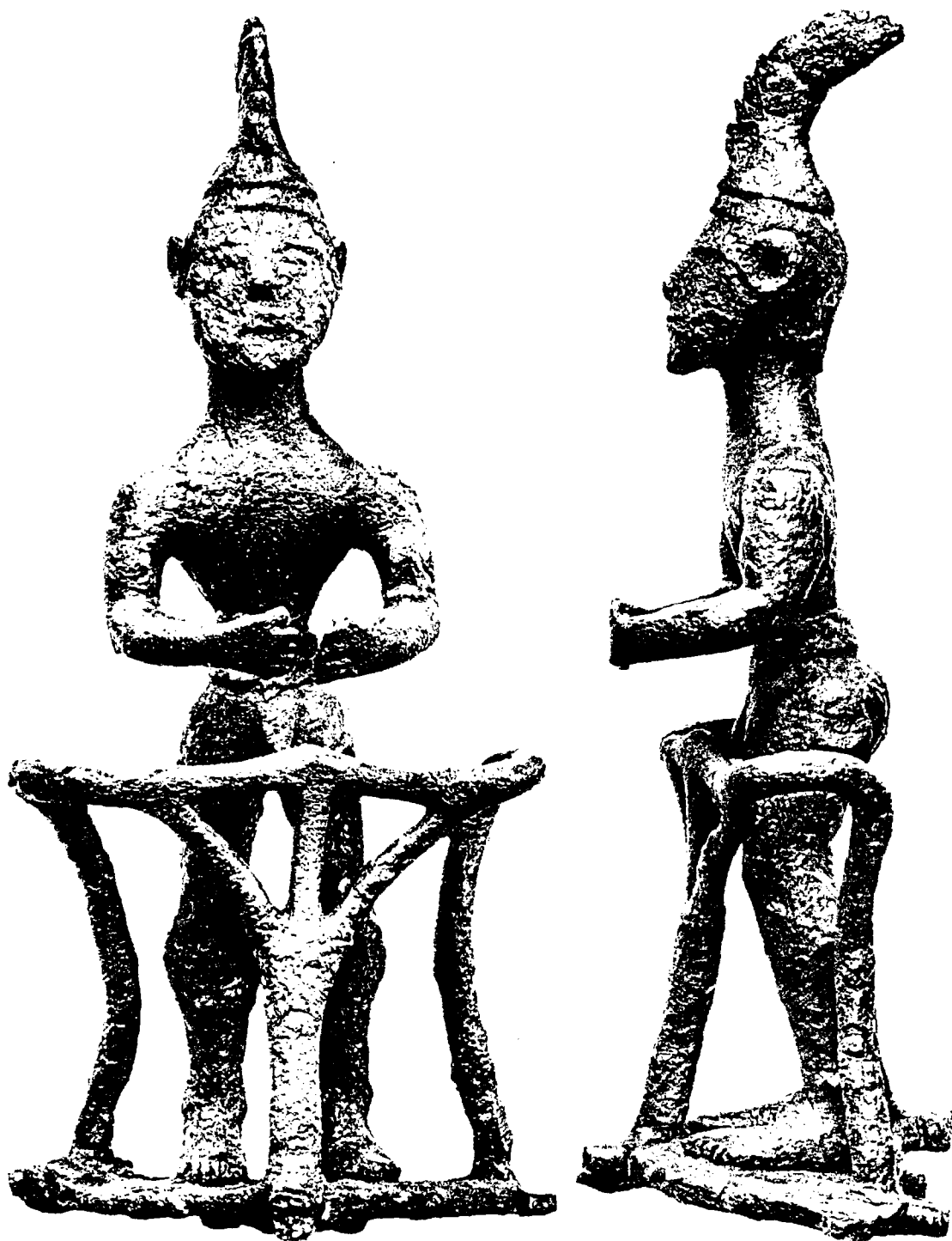


fig. 6.- Arte geométrico. Olimpia. Carro y su conductor.  
Segunda mitad del siglo VIII a. d. J. C.  
Museo de Olimpia.

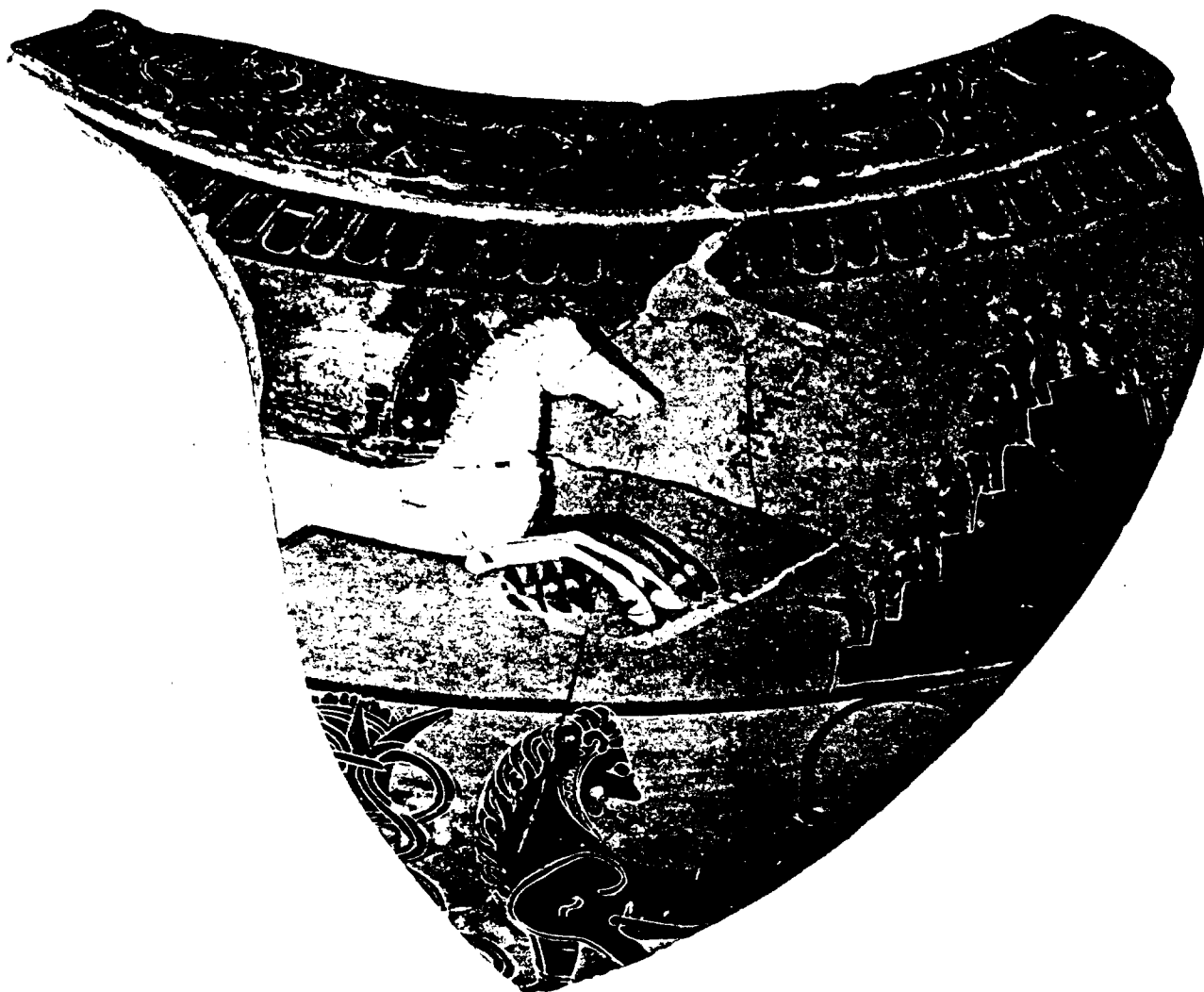


fig. 7.- Sofilos. Fragmento de Dinos: Juegos dados en memoria de Patroclo. Atenas, Museo Nacional.



fig. 8.- Ergotimos y Clitias. Crátera con volutas llamada Vaso François. (Detalle) Juegos fúnebres en honor de Patroclo y la caza del jabalí de Calidón. Florencia. Museo Arqueológico.



fig. 9 (a, b).- Ergotimos y Clitias. Crátera con volutas llamada Vaso François. (Detalle del cuello).  
Desembarco de los compañeros de Teseo.  
Florencia. Museo Arqueológico.

fig. 10.- Plano general de Olimpia.

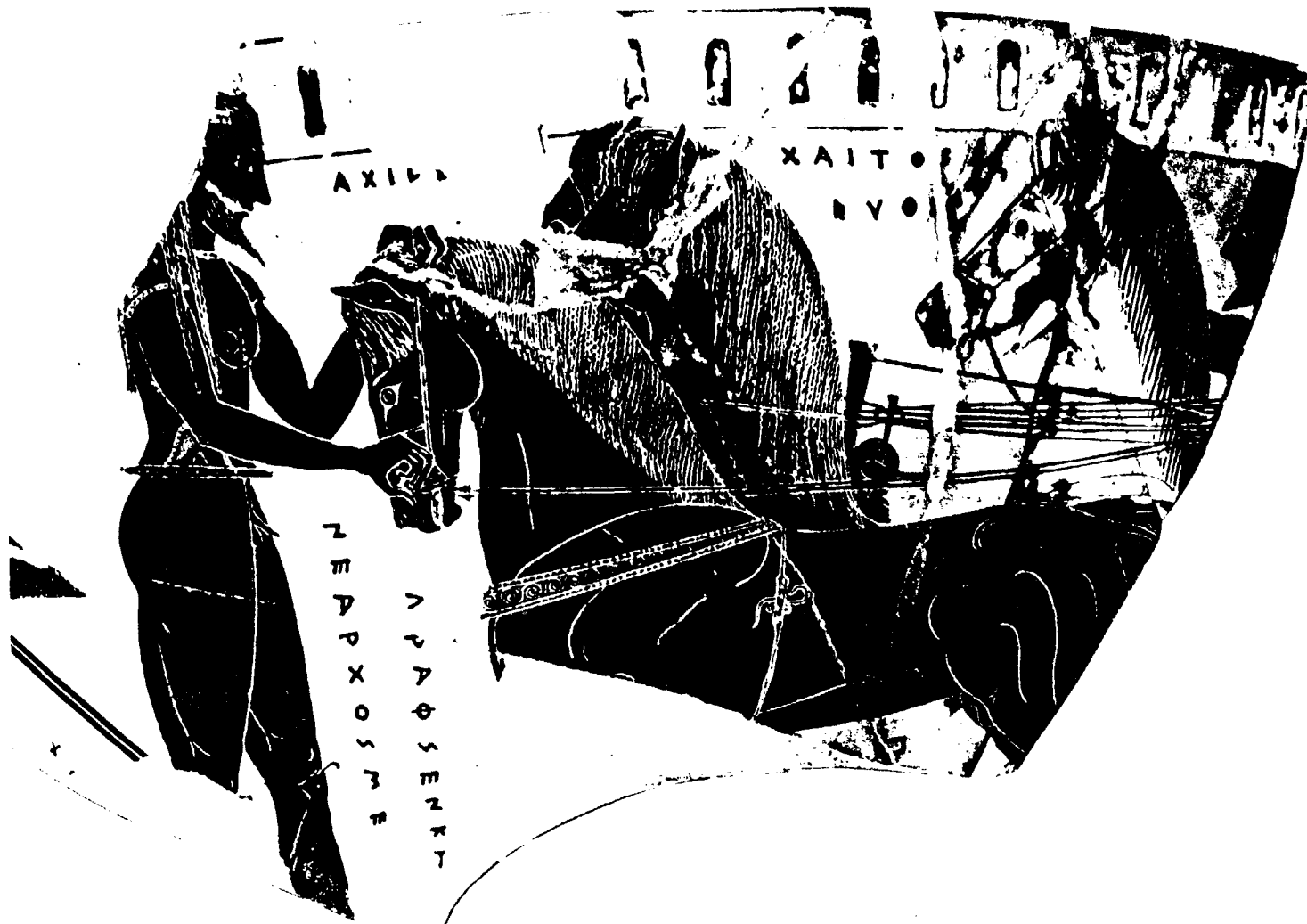


fig. 11.- Nearcos. Fragmento de Cántaro.

Aquiles con sus caballos. Atenas, Museo Nacional.



fig. 12.- Cráteras con columnitas Calcidia: Helena y Paris,  
Andrómaca y Héctor. Wurtzburg, Martin von Wagner Museum.





fig. 13.- Eufonio. Copa (detalle). Efebo a caballo.  
Munich, Staatliche Antikensammlungen.



fig. 14.- "Pintor de Amasis". Copa (detalle). Ejercicios de volteo en un picadero. Nueva York, colección particular.



fig. 15.- Cerámica de estilo geométrico donde se representa una  
escena de pugilato. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.



fig. 16.- Pugilista colocándose el "himantes" alrededor de su muñeca. Viena, Kunsthistorisches Museum.

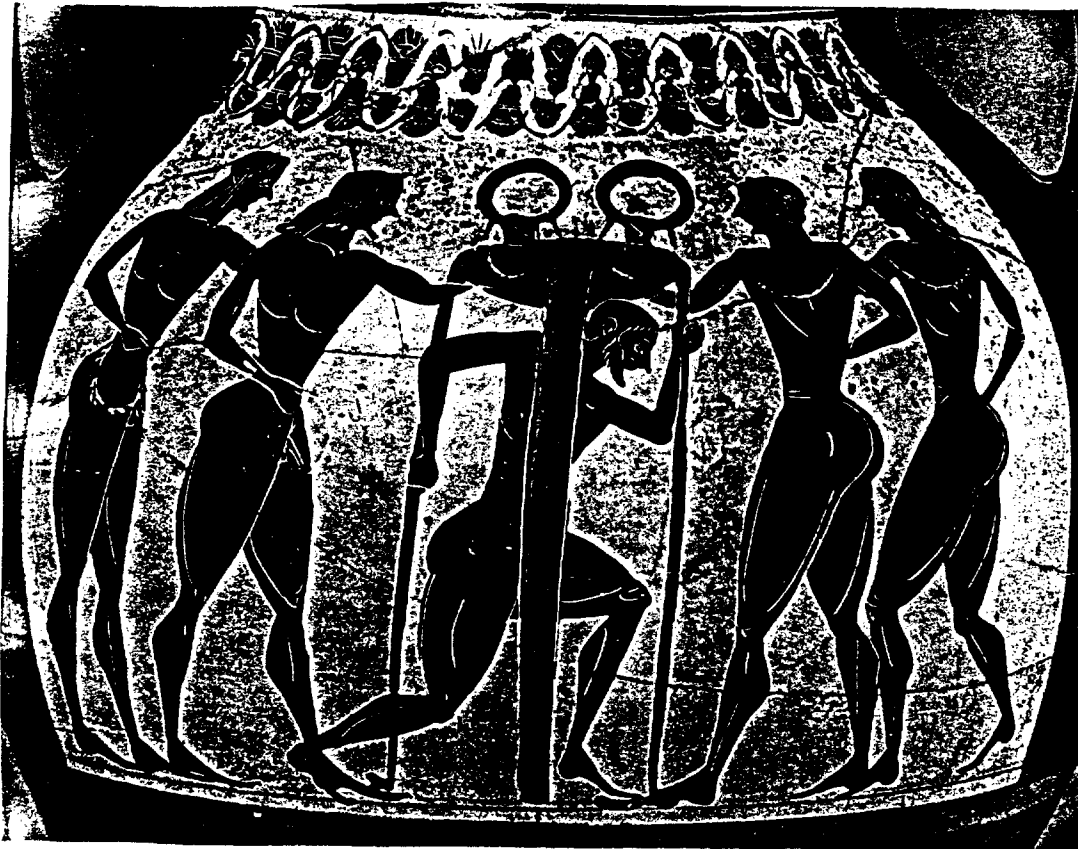


fig. 17.- Anfora de figuras negras. El vencedor de la competición  
parte con su premio, un trípode, en su espalda.  
Copenague, Nationalmuseet.



fig. 18.- Fragmento de un anfora panatenaica con una escena de corredor de "diaulos". Atenas, Museo Nacional.



fig. 19.- Exekias. Anfora (detalle). Aquiles y Ayax jugando a los dados. Vaticano, Museo Etrusco.

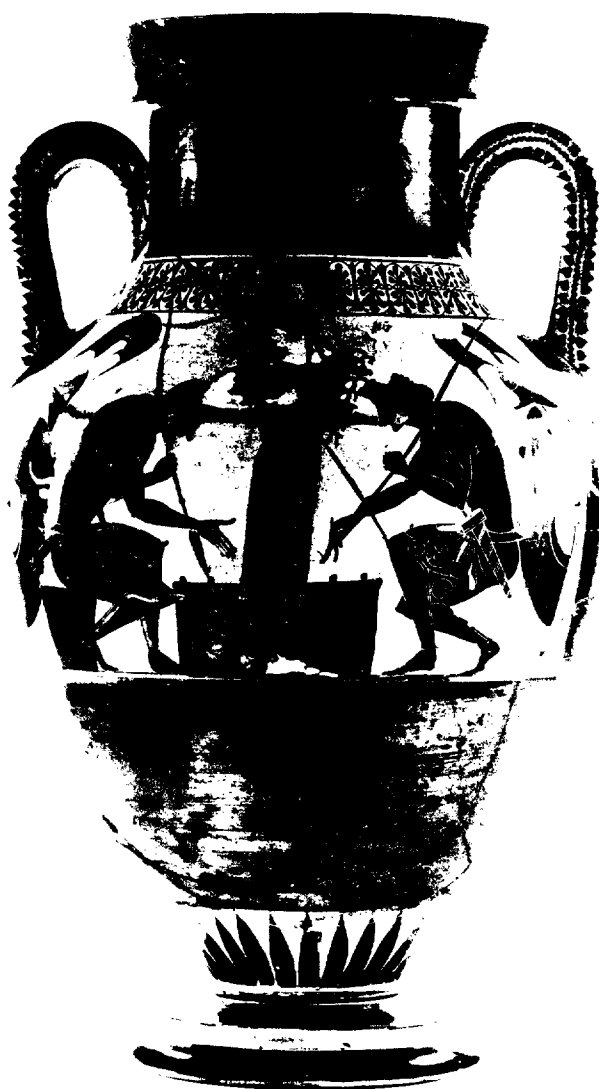


fig. 20.- Anfora. Aquiles y Ajax jugando a los dados.  
Madrid, Museo Arqueológico.





fig. 21.- Herculano. Pintura sobre mármol: jugadoras de tabas.  
Nápoles.



fig. 22.- Ánfora de figuras negras, 525 a. de J. C.  
Londres. British Museum.



fig. 23.- Relieve en mármol. Mediados del siglo IV a. de J. C.  
Atenas, Museo Arqueológico Nacional.



fig. 24.- Atenas. Basa de estatua: juego de pelota.  
Atenas, Museo Nacional.

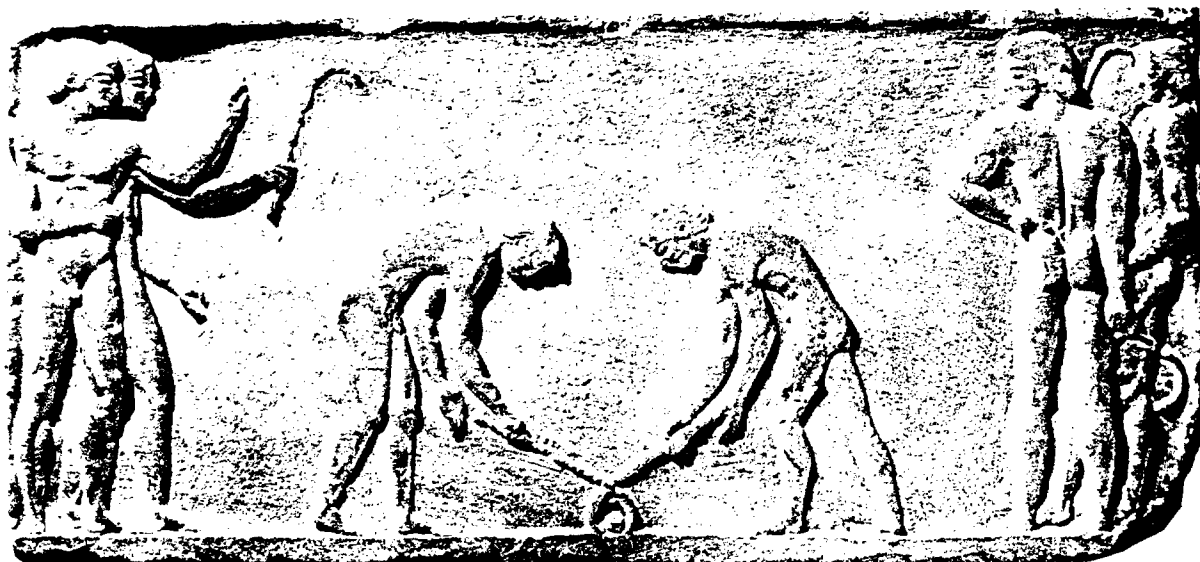


fig. 25.- Atenas, basa de estatua: ¿juego similar al hockey?  
Atenas, Museo Nacional.

### 3. EL MUNDO GRIEGO

#### 3.2. JUEGOS OLÍMPICOS Y RELIGIÓN.

3.2.1. El culto oracular en Olimpia.

3.2.2. Orígenes mitológicos de los juegos de Olimpia.

3.2.3. Atletismo y religión.

3.2.4. La Tregua Olímpica o "Paz de Dios".

3.2.4.1. Naturaleza y función de la Tregua.

3.2.5. Notas bibliográficas.

### 3.2. JUEGOS OLÍMPICOS Y RELIGIÓN

La característica más notable en el atletismo griego es su continuidad. Los deportes que se dan en el siglo VIII a. C. son los que ya hemos visto en Homero (carreras de carros, carreras a pie, lanzamientos de disco y de jabalina, lucha y boxeo). Estos acontecimientos, con ciertas variaciones y añadidos, son los que constituirán el programa de los festivales atléticos griegos durante su larga historia; sobrevivirán cuando Grecia pierda su independencia, seguirán existiendo bajo Roma, y en algunos lugares los encontramos después de la caída del Imperio Romano. Esta continuidad se debe en primer lugar al carácter práctico de esos deportes, en segundo lugar a que el festival atlético, desde el principio, se vinculó a la esfera de lo sagrado.

La agonística griega tuvo máximo desarrollo en la ciudad Sagrada de Olimpia.

El Santuario de Olimpia se encuentra en la Elide, en la ribera norte del Alfeo, en un recodo formado por este río y su afluente el Cladeo, en el llano bajo la colina de Cronos. Bajo esta colina crecía el olivo salvaje sagrado del que tomaba el nombre el "Altis" (según la leyenda estos olivos fueron transportados por Heracles desde la tierra de los Hiperbóreos).

### 3.2.1. El culto oracular en Olimpia

Olimpia no era solamente sede de los juegos atléticos más famosos de la antigüedad, sino también la sede de un centro oracular. Allí se daba "una convivenza di due culti distinti e indipendente, bensì sì un complesso unico, il culto de Zeus, si cui l'oracolo e gli agoni erano ugualmente parte organica". (1)

Según Estrabón (VIII, 353), el santuario de Olimpia fue famoso en primer lugar por el oráculo de Zeus Olímpico y, después de la decadencia de este aspecto, conservó su fama gracias a las competiciones atléticas. Brelich mantiene la hipótesis de que fue más bien "la grande ascesa del prestigio di Delfi a provocare quella specializzazione dei due culti, in seguito alla quale Delfi, sede di un culto oracolare, ma anche di agoni, e precisamente dei secondi, in ordine d'importanza, dopo quelli Olímpico, restava celebre soprattutto per l'oracolo e Olimpia, un tempo altrettanto importante che quello delfico, restava celebre in primo luogo per i suoi agoni". (2)

### 3.2.2. Orígenes mitológicos de los juegos de Olimpia

En el momento en el que parece que se redactó la Iliada y la Odisea, el culto agonístico de Olimpia no existía aún, tal vez existiese como simple culto local, ya que por la Iliada sabemos que Neleo, padre de Nestor de Pilos, envió al rey Augias, en la Elide, cuatro caballos con carro para participar en una no precisada prueba (Il. XI, 696), cuyo premio era un trípode.

Olimpia era un lugar sagrado antes de la llegada de los Aqueos al Peloponeso; el origen de los Juegos sería



anterior a la invasión de los dorios y su desarrollo posterior a tal acontecimiento. Identificar el origen preciso de tal culto es una empresa difícil que los antiguos intentaron en diversas ocasiones. De ese intento de sistematización "mitografica della cronologia e dalle forzate distinzioni tra prime fondazioni, rifondazioni e riforme attribuite a diversi eroi, risulta chiaramente che si trattava di molte tradizioni antiche che si contraddicevano, ma di cui non si poteva non tener conto. Infatti un complesso cultuale di tanta importancia non poteva no avere un mito delle sue origini o della sua fundazione; e la fundazione di un grande culto agonistico no poteva essere opera di un eroe". (3)

Según Píndaro y Baquílides el culto de Olimpia, antes de pertenecer a Zeus, era celebrado en honor de Pelope.

El primero nos relata el acontecimiento en su Olímpica I, compuesta en honor de Hierón, tirano de Siracusa, (4) del siguiente modo:

*Y, cuando en la flor de la edad,  
el bozo le iba cubriendo de oscuro el mentón,  
pensó (Pélope), como propuesta de boda,  
conseguir de su padre, el rey de Pisa, a la gloriosa  
Hipodamia.*

*Y acercándose a la mar grisácea, solo en la oscuridad  
invocó al Señor del tridente  
de grave bramido. Y a él  
cabe sus pies, muy cerca, se le apareció.  
Pélope le dijo: "Si en algo los amables dones de Cipris,  
se cumplen, Posidón, para agradecimiento a ti,  
detén la lanza de Enómao broncea  
y llévame sobre el carro más raudo  
a Élide y úneme con la victoria.*

Porque, tras de matar a trece héroes  
pretendientes, dilata la boda  
de su hija. El gran peligro no sorprende a un hombre sin  
coraje.

Entre quienes el morir es destino, ¿por qué uno  
debería consumir, en la oscuridad sentado, en vano una vejez  
sin nombre, privado de toda cosa bella? Mas para mí  
ese combate  
dispuesto está. ¡Quieras tú darme el éxito querido!"  
Así dijo. Y no se acogió a inútiles  
palabras. Para glorificarlo, el dios  
le dio un carro de oro y corceles de alas incansables.  
Y abatió el poder de Enómao y tomó a la doncella por compañera  
[de lecho.  
Seis hijos le dio a luz, conductores de pueblos, deseosos de  
[honores.

Y ahora se goza de espléndidos  
sacrificios cruentos, reposando junto al curso del Alfeo,  
teniendo un sepulcro atendido junto a un altar  
que visitan forasteros innúmeros. Y la gloria  
desde lejos fulgura, la de las Olimpiadas en las pistas  
de Pélope, donde la velocidad de los pies rivaliza  
y las cumbres de la fuerza, audaces contra toda fatiga.  
Y el que vence, para el resto de su vida  
tiene, dulce cual la miel, bonanza de mediodía,  
gracias a los premios logrados. (v. 67-99)

Vemos como, según la versión de Píndaro, Pélope  
consigue vencer en la carrera de carros a Enómao, el rey de  
Pisa de Elide. Parece que éste se negaba a que su hija  
Hipodamía, que era hermosísima, se casase, bien porque estaba  
enamorado de ella, bien porque un oráculo le había predicho  
que moriría a manos de su yerno; tales son las  
explicaciones propuestas por los mitógrafos. Para eliminar a

los pretendientes, había ideado la siguiente estratagema: todo el que quería casarse con Hipodamia, debía contender con él en la carrera de carros. Cada pretendiente debía tomar a la doncella en su carro y el padre, montado en el suyo, había de alcanzarlo. Antes de montar, Enómao sacrificaba un carnero a Zeus, y, mientras tanto, el pretendiente iniciaba la carrera, cuya meta era el altar de Poseidón, en Corinto. Terminado el sacrificio, Enómao se lanzaba a su vez y no tardaba en alcanzar a su rival, al que daba muerte. En efecto, sus caballos eran divinos, y se los había regalado Ares; por eso ningún tiro ordinario podía esperar conseguir la victoria sobre ellos. Enómao había vencido ya doce veces y clavado en la puerta de su mansión las doce cabezas de los desgraciados contendientes, cuando se presentó Pélope. Hipodamia se enamoró de él y lo ayudó a sobornar a Mirtilo, auriga de su padre. Este dispuso las cosas de manera que durante la carrera el eje del carro de Enómao se rompiese, quien, enredado en las riendas, fue arrastrado por los caballos. O bien fue muerto por Pélope. Sea como fuere, no sobrevivió a su derrota.

El anfora ática de figuras rojas que se encuentra en el Museo Arqueológico de Arezzo (diap. 29 a 31; fig. 1) recoge en su escena principal este mito, como indica la inscripción en griego. Pélope con un rico vestido recamado, sentado en el carro guía la cuádriga, sujetando las riendas y el *kentron*, vuelve la cabeza con temor para comprobar si es seguido; Hipodamia, inmóvil, con un gesto de terror. En el campo hay árboles de laurel, en las ramas, dos palomas; delante de los caballos, tal vez para representar el mar, aparece un delfín.

En el lado posterior se desarrolla una escena de género, sin ninguna relación con la precedente, en la que un hombre persigue a dos muchachas. La escena del rapto, que tiene como antecedente la carrera de Enómao en la que vence Pélope con el engaño, es descrita con un sentido de inmediatez

y con una gran delicadeza en los detalles; el ropaje muestra características del periodo posterior a Fidias.

La vasija, de gran novedad, se atribuye a la escuela del "pintor del Dinos", que desarrolló su obra entre el último cuarto del siglo V a. C. En esta obra su "estilo florido" encuentra su más completa expresión. El ánfora se fecha entre el 420 y el 410 a. C.

En honor de Hipodamía, Pélope instituyó en Olimpia una fiesta de Hera, diosa del matrimonio, fiesta que se celebraba cada cinco años.

En la antigüedad se aceptaba comunmente que los juegos Olímpicos estaban relacionados con los ritos funerarios en honor del héroe local por excelencia, Pélope. Posteriormente, en el siglo V, se vinculó los juegos con Herácles, quien los fundó, según Píndaro en su Oda Olímpica X, *"junto al antiguo sepulcro de Pélope."* (v. 24) Heracles peleó con Augias y estableció premios.

*"Él, por su parte, el valeroso hijo de Zeus, en Pisa  
concentró toda su tropa y entero botín,  
y trazó en honor del Padre Supremo el recinto sagrado.  
Y, clavando en torno la empalizada, en un libre espacio  
separó el "Altis", y en torno suyo dispuso  
un terreno llano, reposo de los festines..."* (v. 42-49)

*"Y esto, adelante avanzando, mostró claramente:  
Cómo Heracles seleccionó el botín de guerra  
y ofreció las primicias; y cómo entonces  
estableció la Fiesta Quinquenal  
con la Primera Olimpiada  
y con los premios de las victorias."* (v.55-59)

Lisias en su Panegírico dira: *"No es lo menor de los mucho que debemos a Heracles, que instituyendo los juegos Olímpicos ha dado paz y bienestar a una tierra desgarrada por la guerra, las facciones y la peste"*. También Aristóteles (Cfr. 637 R) sostiene la leyenda de Herácles como fundador, mientras Flegone (FLEG., Frag. Hist. Gr. 3) es partidario de la versión de Pélope.

### 3.2.3. Atletismo y religión

Es innecesario discutir aquí el valor histórico de esas leyendas o sobre las múltiples teorías que se han propuesto sobre el origen de los Juegos. Según la tradición legendaria corriente, los juegos públicos, especialmente los que se han convertido en grandes juegos Panhelénicos, juegos Olímpicos, juegos ístmicos, juegos Nemeos o juegos Píticos, no serían en su principio nada más que juegos fúnebres, celebrados junto a las tumbas de los antiguos heroes o antiguos genios, los Olímpicos en honor de Zeus, recordarían la muerte de Pélope, como ya hemos visto; los Píticos en Delfos, la muerte del dragón Pitón por medio de Apolo; los de Nemea, el recuerdo funeral de Arquémoro, hijo de Licurgo, y los ístmicos, en honor de Melicerte, sobrino de Sísifo. El honor tributado a la memoria del difunto significa que éste, en la representación de los vivientes, ejerce todavía una influencia benéfica y acaso también amenazante, que es preciso recabar y evitar respectivamente. (5)

Ciertamente, no hay Agón o Juego que no esté consagrado a uno de los dioses: a Zeus, en Olimpia y Nemea; a Apolo, en Delfos, y a Posidón, en el Istmo. Con los dioses queda, a su vez, sumida la presencia de los héroes pasados y de hombre que interviene en los Juegos. En esta relación se comprende el comienzo de la *Olímpica* II de Píndaro: "¿Qué

*dios, qué héroe, qué hombre deberemos cantar?". Con el impulso que dimana del recuerdo de los héroes, y con la bendición de los dioses, es posible alzarse con la victoria atlética en un momento de fiesta que es, al mismo tiempo, "Paz de Dios", proclamada por los heraldos.*

#### 3.2.4. La Tregua Olimpica o "Paz de Dios" (6)

Una de las cuestiones más debatidas en relación con los Juegos Olímpicos antiguos es el que hace referencia a la "Tregua Olimpica". La mayoría de los historiadores del deporte se limitan a repetir la vieja idea de que los Juegos Olímpicos estuvieron al servicio de un ideal de paz, que se traducía en una tregua total, es decir que afectaba a toda Grecia y durante todo el tiempo de la celebración deportiva.

##### 3.2.4.1. Naturaleza y función de la Tregua

Los griegos utilizaban la palabra *ekkekheiria* en relación con los Juegos Olímpicos. Este término es empleado por Tucídides para designar una tregua durante la que se llevan a cabo negociaciones de paz (7), aunque en términos generales se utilizaba para designar la inmunidad, de base cultural o jurídica, de territorios o personas con ocasión de fiestas o competiciones periódicas. Ahora bien, no nos ha llegado una definición exacta, por lo que se hace necesario tratar de establecer, con los datos que tenemos, que se quería decir cuando se aplicaba a los Juegos Olímpicos.

Su origen se vincula al origen de la fiesta olímpica, cuyo establecimiento se relaciona con Ifito de Elis (8). Del testimonio de la mayoría de los autores antiguos se desprende que, el rey Ifito , deseoso de encontrar una solución a los

problemas que aquejaban a Grecia, como eran la peste y las luchas internas, acudió a consultar el Oráculo de Delfos, éste le aconsejó "reinstaurar" la fiesta olímpica y la tregua. Pausanias que, al igual que Aristóteles, tuvo ocasión de ver el disco de bronce guardado en el templo de Hera en Olimpia, en el que se encontraba grabado el acuerdo por el que se establecía la mencionada *ekekheiria*, nos lo describe diciendo: "*el disco de Ifito tiene escrita la tregua que pregonan los eleos para los juegos olímpicos, pero las letras no están escritas en línea, sino dispuestas todo alrededor del disco*" (9). Esta *ekekheiria*, o acuerdo se estableció el año 884 a. C. entre el mencionado Ifito, Cleóstenes de Pisa y Licurgo de Esparta, uniéndose, posteriormente, todas las demás ciudades-estados de Grecia. (10)

Según Estrabón, (11) por este acuerdo se declaraba sagrado (*hierós*) y en consecuencia intangible el bosque de Zeus, en Olimpia, extendiéndose la inmunidad a toda la región de la Elide, afirmando dicho autor que los ejércitos de los estados griegos tenían un derecho de paso a través de la Elide, pero al llegar a sus fronteras debían entregar las armas a las autoridades locales, para recibirlas más tarde al salir de la región (12). Esto equivalía a una neutralidad política y militar. Es lógico que un posterior oráculo delfico preceptuara a los eleos mantenerse al margen de las contiendas que enfrentaran a los griegos entre sí y preocuparse exclusivamente por la atención al santuario y la organización de las competiciones (13). De hecho, esta neutralidad quedó plasmada, entre otras cosas, en el título mismo que llevaban los miembros del comité de organización de los Juegos Olímpicos: *hellanodikai*, "jueces de los griegos".

Las partes firmantes de este acuerdo se comprometían a perseguir a los que no respetasen la inmunidad de Olimpia y la Elide (14). Según Polibio, los eleos, al amparo de estas

garantías, pudieron gozar de un elevado nivel de vida y de una estructura social escasa en tensiones (15). Parece que, a excepción de los enfrentamientos que hacia el año 570 a.C. se dieron entre Elide y Pisa, durante los periodos arcaico y clásico la inmunidad de esta región fue respetada. La única noticia que tenemos de que fuese violada se sitúa entre los años 776 a. C y 420 a. C., cuando Fidón de Argos conquistó Olimpia y reclamó para sí el derecho a organizar los Juegos. Poco tiempo después los eleos volvieron a echarlo de su suelo con ayuda de los espartanos (16) quienes tuvieron un papel preponderante en los Juegos, como lo atestigua no sólo el hecho de que Licurgo fuese uno de los tres firmantes iniciales de la tregua, sino el gran número de olímpicos espartanos especialmente a lo largo del siglo VIII a. C. (17). Los Espartanos no dejaron de participar en los beneficios que les reportaba en tener su frontera norte a salvo de ataques sorpresas.

Según Estrabón, la intervención de Fidón demostraba que la *ekekheiria* olímpica quedaba sin efecto en caso de que una gran potencia no se considerara vinculada a ella (18). A raíz de esta amarga experiencia los eleos decidieron crear su propio ejército y defenderse por sus propios medios, aunque ello en nada fundamental alteró su situación privilegiada dentro de la política griega. (19)

Así, pues, el primer elemento fundamental de la *ekekheiria* olímpica consistía en la inmunidad permanente del santuario de Olimpia y la región elea, "una forma especial de asilo". (20) Inmunes habían de ser considerados también, lógicamente, todos aquellos que, a intervalos regulares de cuatro años, coincidían en Olimpia para ofrendar en común sus sacrificios y asistir a las competiciones. Entraba en vigor en el momento en que los *theoroi* (emisarios de la fiesta) de los eleos la anunciaban en los centros de culto y ciudades de



Grecia, y los ciudadanos la ratificaban mediante un sacrificio público. Para L. Weniger, esto solía hacerse durante el periodo clásico, aproximadamente mes y medio antes de la apertura de los Juegos, que comenzaban alternativamente en julio y agosto, de forma que la duración de la *ekekheiria* era de un total de unos tres meses (21). En el periodo protoarcaico, cuando sólo participaban en los Juegos tribus del Peloponeso, su duración debió de ser considerablemente menor, para ir alargándose luego, a medida que aumentaban las distancias desde donde acudía la gente.

La Tregua Olímpica afectaba, por lo tanto, a la región elea y a aquellos que acudían a participar en los Juegos. No es aceptable la hipótesis mantenida por algunos historiadores del deporte, de que la *ekekheiria* olímpica era una tregua total y vinculante para toda Grecia, ya que, de ser esto así, y dado que el resto de los Juegos llevaban igualmente consigo una *ekekheiria* de sus visitantes, que duraba también un lapso importante de tiempo (22) y, como, para evitar coincidencias, las fechas de las diferentes fiestas distaban bastante unas de otras y, además, en años distintos, las *ekekheirias* de todas las fiestas juntas habrían cubierto gran parte del medio año cercano al verano, hasta el punto de empalmar una tregua con otra. En tales circunstancias hubieran resultado imposibles las guerras entre las ciudades-estados griegas.

En este sentido ya H. A. Harris ha señalado la "excesivamente rosada visión" moderna de la antigua tregua olímpica y recordado que, en el detallado relato que de la guerra del Peloponeso hace Tucídides, los años olímpicos no se distinguen en absoluto de los demás años intermedios por una menor actividad guerrera. (23)

Contamos, además, con testimonios expresos de acciones bélicas importantes durante la *ekekheiria* de una fiesta panhelénica.

a) En el verano del año 422 a. C. , durante la *ekekheiria* de los Juegos Píticos, los atenienses atacaron la isla de Delos y expulsaron de ella a todos sus habitantes con la excusa de que debían llevar a cabo una purificación cultural del lugar. Nada dice Tucídides de alguna reacción por parte de los estados griegos. (24)

b) Durante la *ekekheiria* de los Juegos Istmicos del año 412 a.C., el rey Agis de Esparta exigió a sus aliados corintios que colaboraran con él para una ataque a la isla de Quíos, perteneciente a la zona de influencia ateniense. Ante la presencia de visitantes atenienses y, sobre todo, de una delegación oficial de los mismos, Corinto se opuso a toda colaboración antes de que terminara la *ekekheiria*; ni siquiera se dejaron convencer cuando Agis les propuso utilizar sólo los barcos corintios y que la empresa apareciera, hacia afuera, como exclusivamente espartana. Del dato se desprende claramente que no existía la prohibición general de hacer guerras durante la *ekekheiria* de una fiesta; dicha prohibición se imponía, lógicamente, a los organizadores, cuya neutralidad venía exigida por sus deberes de anfitriones. (25)

c) En el año 636 ó 632 A.C., mientras las personalidades más destacadas de los alomeónicas, entonces en el poder, se hallaban en los Juegos Olímpicos, el joven olimpiónica Cilon aprovechó su ausencia para organizar una revuelta en Atenas. En ningún lugar de las fuentes históricas se le reprocha haber violado la *ekekheiria*. Si es denostada, en cambio, como "sacrilegio ciloniano", la conducta del alomeónida Megacles, el cual, tras el fracaso de la revuelta, violando el derecho de asilo, persiguió y ejecutó a los

partidarios de Cílón, que se habían refugiado en los santuarios. (26)

Todos los autores antiguos que hablan de una violación de la *ekekheiria* olímpica se refieren a ataques directos a la *Elide* o a visitantes de los Juegos, y jamás a acciones de guerra "no permitidas" entre otros terceros.

Friedrich Schiller nos ofrece en forma literaria un caso flagrante de violación de *ekekheiria* en su poema *Die Kraniche des Ibykus*: en su camino hacia los Juegos Istmicos el cantor Ibixos es atacado y asesinado por unos ladrones; luego, los criminales se mezclan entre la turba de visitantes, pero Apolo hace que se delaten y tengan su castigo. (27)

Volviendo a la historia recordemos que antes hemos dicho que, en los periodos arcaico y clásico, la *ekekheiria* de los santuarios de Olimpia y de los visitantes de sus fiestas fue ampliamente respetada. La situación cambió radicalmente durante la guerra del Peloponeso.

El relato de Tucídides que reproducimos a continuación constituye la fuente más importante para comprender los aspectos políticos de la *ekekheiria* olímpica:

"Este verano se celebraron los Juegos Olímpicos en que Andróstenes, un arcadio, logró su primera victoria en pancracio. Los lacedemonios no pudieron acceder al santuario porque se lo impidieron los eleos y, por lo tanto, ni ofrendaron su sacrificio ni participaron en los Juegos. Habían rehusado pagar la multa que, de acuerdo con la ley olímpica, les había sido impuesta por los eleos por haber atacado su frontera de Firco y enviado fuerzas de hoplitas contra la de Lepreo durante la tregua olímpica. La multa ascendió a 2.000 minas: 2 minas por cada soldado, según determina la ley. Los

espartanos enviaron emisarios para argüir que la multa les había sido impuesta indebidamente, ya que la tregua aún no había sido proclamada en Esparta cuando ellos enviaron sus hoplitas (contra la Elide). Los eleos, por su parte, respondieron que la tregua estaba ya en vigor en sus tierras (pues era donde primero lo proclamaban) y que, mientras estaban ellos tranquilos, despreocupados de toda posibilidad de ataque, los espartanos habían conculcado la ley alevosamente. Replicaron los de Esparta que no habrían ellos seguido adelante y anunciado la tregua en su tierra, si hubieran tenido conciencia de haberla violado previamente; prueba en contrario era que de hecho la habían proclamado y que, después de proclamada, no habían tomado sus armas contra nadie. Persistieron los eleos en su posición, repitiendo su convicción de que los espartanos eran culpables; añadieron, empero, que si ellos estaban dispuestos a devolverles la fortaleza de Lepreo, renunciarían de buena gana a la parte del dinero que les correspondía y pagarían de su propio erario la otra parte correspondiente a Zeus.

Al rechazar los espartanos esta oferta, propusieron los eleos que, si no querían, no les devolvieran Lepreo, pero que, si tanto les importaba participar en el sacrificio, debían subir al altar de Zeus Olímpico y en presencia de todos los griegos jurar que pagarían la multa más tarde. Mas al no aceptar tampoco estas condiciones, los espartanos se vieron excluidos del santuario, es decir del sacrificio y de las competiciones; particularmente organizaron en su tierra sus propios sacrificios y fiesta, que contaron con enviados de los demás helenos a excepción de los de Lepreo.

Pronto comenzaron los eleos a temer que los espartanos quisieran imponer su presencia en el sacrificio por la fuerza y, por si acaso, mantuvieron en guardia y armado un ejercito de jóvenes; Argos y Mantinea les facilitaron 1.000 soldados

cada una, aparte de un refuerzo de caballeros atenienses, que se hallaban en Arpina en espera de los Juegos. Un especial pánico cundió entre los asistentes, por temor de que los espartanos llegaran armados, cuando el espartano Lijias, hijo de Arcesilao, fue golpeado por los jueces en la pista: su carro, que no tenía derecho a competir, logró la victoria y fue proclamado campeón como perteneciente a Beocia; entonces él saltó a la pista coronó con sus manos al auriga para demostrar con ello que él era el amo de la cuadra. Con ello se apoderó de todos un miedo aún mayor, y se esperaba alguna reacción. pero los espartanos se mantuvieron tranquilos, y la fiesta siguió su curso normal". (28)

De este relato pueden sacarse algunas conclusiones interesantes:

a) La observación de la *ekekheiria* se regía por la llamada "ley olímpica" (*olympiakós nómos*), que contenía normas detalladas referentes tanto a su cumplimiento como a las penas en caso de infracción. El transgresor de dicha ley, aparte de reparar el daño ocasionado (en nuestro caso, devolver lo ocupado), debía pagar una mina al perjudicado (en el relato, los eleos) y otra al erario del templo de Zeus. La suma equivalía exactamente a la acostumbrada en el Peloponeso por el rescate de un prisionero de guerra (29) no siendo, por tanto, disparatado afirmar que los "pecadores" eran considerados prisioneros del Zeus Olímpico y de su pueblo santo y que debían ser "redimidos".

b) Las normas referentes al comienzo de la *ekekheiria* encerraban una laguna que los espartanos supieron aprovechar hábilmente. Durante las escasas horas que mediaron entre su proclamación en la Elide y en Esparta, atacaron las dos fortalezas citadas, de gran importancia estratégica, cuando ya los eleos saboreaban tranquilos la seguridad de la paz.

La discusión habida entre unos y otros demuestra que, de haber realizado sus ataques fuera del campo de *ekekheiria*, Esparta habría actuado conforme a derecho; lo cual está en evidente contradicción con la tradicional inmunidad de la Elide. Es un argumento que los eleos no pueden emplear desde el momento en que, renunciando a su neutralidad, habían llegado a un pacto con Atenas y sus aliados en contra de Esparta (Aunque los eleos eran miembros de la Liga Peloponesa desde las guerras persas, sólo el tratado de 421 a. C. tuvo repercusiones políticas y militares).

c) El enconamiento ulterior de las respectivas posiciones demuestra que lo que importaba ya a los eleos no era el cumplimiento de la justicia, ni siquiera la devolución de sus fortalezas o el pago de la multa; lo que buscaban, clarísimamente, de acuerdo con los intereses atenienses, era procurar a los espartanos, delante de la asamblea de todos los griegos, una derrota diplomática que los dejara políticamente aislados, siéndoles indiferente que reconocieran su culpa y aceptaran la correspondiente multa o que en silencio se consideraran excluidos de la comunidad cultural helénica. Así pues, en la época de la Guerra del Peloponeso, Olimpia era un buen campo de propaganda de las grandes potencias, y ello tenía un papel nada despreciable -al menos en el caso que acabamos de ver- la *ekekheiria* olímpica. Resulta interesante la reacción de los espartanos: organizan en su propia tierra una fiesta en honor de Zeus y celebran su sacrificio y sus competiciones.

d) Es de notar también el comportamiento de Lijas, que situó su carro (sin duda, el gran favorito) en la salida bajo el nombre del pueblo beocio, aliado de Esparta. Al ser proclamado vencedor no le bastó con la satisfacción interior del éxito, sino que hizo que todo el público supiera que él era el amo, con el fin de dejar bien claro su propio honor y

el de Esparta. El hecho de que los espartanos no vengaran su castigo parece indicar que Lijas actuó sin un consentimiento previo e incluso en contra de la voluntad de las autoridades de su patria, las cuales ya antes habían aceptado la exclusión y organizado su propia fiesta. (30)

e) El episodio demuestra, finalmente, que las partes en conflicto soportaron la *ekekheiria* como un deber oneroso que, por eso mismo, estaban dispuestas a cumplir atendiendo nada más que a la letra, pero en cuyo tratamiento se llegaba- como demuestra el ejemplo de los espartanos- hasta el límite de lo jurídicamente defendible. (31)

La Tregua fue rota en otras ocasiones, Jenofonte nos ha dejado testimonio de una de ellas:

*"Cuando los arcadios dejaron de ocuparse de Cromnos, se volvieron contra los eleos. Sometieron a Olimpia a una ocupación más rigurosa, y como se echaba ya encima el año olímpico, comenzaron a hacer preparativos para organizar los Juegos Olímpicos junto con la gente de Pisa. Sostenía esta ciudad haber sido ella la primera encargada del santuario. Pero cuando llegó el mes de los Juegos y vinieron los días en que se reunía la asamblea festiva, los eleos desataron su protesta, llamaron a los aqueos en su ayuda y acudieron a los caminos que llevan a Olimpia. Los arcadios, a quienes ni había pasado por la imaginación que pudieran venir contra ellos, montaron la fiesta junto con los de Pisa. Habían terminado ya las pruebas hípicas y aquellas del pentatlón que tenían lugar en el Estadio. Los atletas que llegaban a la lucha debían realizar esta prueba del pentatlón, no en el Estadio, sino entre éste y el altar de Zeus; y ahí se vieron interrumpidos, porque los eleos habían llegado ya con sus armas al recinto sagrado. Los arcadios, en lugar de salirles al encuentro, formaron una línea de batalla a lo largo del Cládao, que*

bordea a Altis y va a desembocar en el Alfeo. Contaban con alguna ayuda aliada: unos 2.000 hoplitas de Argos y aproximadamente 400 atenienses a caballo. Los eleos formaron a la otra orilla del río, ofrendaron un sacrificio y avanzaron. Y ellos, que en el pasado y en materia de guerra habían sido menospreciados por arcadios y argivos, aqueos y atenienses, aquel día superaron a sus aliados en arrojo y valentía, pusieron en fuga a los arcadios, la primera fila con que se encontraron, y resistieron el ataque de los argivos que venían en su ayuda y acabaron venciénolos. No menos valeroso fue su comportamiento cuando encerraron al enemigo entre el Buleuteio, el templo de Hestia y las vecinas tribunas de espectadores, y lograron forzarlo a retirarse hacia el altar de Zeus. Pero como los eleos estaban luchando en el suelo y al descubierto, comenzaron a recibir una verdadera lluvia de tiros desde los Pórticos, el Buleuterio y el Templo mayor, encontrando algunos la muerte y, concretamente, Estrátolas, el jefe de los "trescientos". Como consecuencia se replegaron a su campamento. Pero los arcadios y sus aliados tenían tal temor pensando en el día siguiente que no descansaron en toda la noche y derribaron las casetas primorosamente construidas para hacer barricadas. Cuando al día siguiente llegaron los eleos, contemplaron las fortificaciones y vieron tantos enemigos sobre los tejados del Templo, se volvieron a su ciudad". (32)

Podemos ahorrarnos todo comentario sobre esta batalla en el Altis de Olimpia a la vista del realista relato de Jenofonte. La violación de la *ekekheiria* tuvo también un papel en los conflictos internos atenienses durante el mandato de Filipo II de Macedonia: hacia el 348 a.C. el ateniense Frinón, de Ramnunte, fue asaltado por soldados macedonios en su camino hacia Olimpia. El partido pro-macedonio de Esquines intentó quitar importancia al asunto, hablando de "bandoleros" y apoyándose para ello en ciertas manifestaciones del mismo



perjudicado; el partido anti-macedonio de Demóstenes, en cambio, aprovechó la ocasión para hacer su propia propaganda. Filipo, al que una delegación de atenienses exigió el pago de la multa preceptiva, no se detuvo en negar el delito de sus soldados, pero sí los disculpó diciendo que ellos no se habían enterado de que ya había entrado en vigor la *hieronomia* ("periodo festivo sacro") y la inmunidad de los que visitaban la fiesta (33). Nada sabemos de una expiación, pero seguramente este rey, que había sido tres veces olímpica y estaba entonces procurando ganarse el reconocimiento de soberano de todos los griegos, hizo todo lo posible por eliminar el problema.

Por último, tenemos noticia de una violación de la *ekekheiria* alrededor del año 230 a.C.: mientras se celebraban en Argos los Juegos Nemeos, el general Arato organizó unos "Anti-nemeos" en la ciudad vecina de Cleonas y redujo a esclavitud a todos los participantes de los Nemeos que cayeron en sus manos. Pero no por eso pensó él haber violado la *ekekheiria* nemea pues, consideraba que los únicos juegos legales eran los "Anti-nemeos" de Cleonas, para cuyos visitantes proclamó, naturalmente, e hizo respetar una *ekekheiria*. (34)

Cuando en el s. II a. C. Grecia pasó a estar bajo dominación romana, la *ekekheiria* de las fiestas panhelénicas perdió todo sentido. En efecto, el derecho a actuar por la fuerza contra personas o lugares quedó transferido, de las otrora soberanas ciudades-estados, al imperio romano, cuyo imponente aparato de policía y administrativo se encargó del desarrollo de las competiciones y de la seguridad de quienes a ellas acudían desde todos los rincones de la *ecumene* greco-romana.

Así, pues, en contra de lo que reiteradamente afirman los defensores del moderno olimpismo, durante la celebración de los Juegos Olímpicos antiguos no existía una tregua general y vinculante. La ekekheiria consistía, sencillamente, en un acuerdo mutuo entre todos los estados pertenecientes a la comunidad olímpica por el que se comprometían a respetar la inmunidad de los lugares de culto y competición y a garantizar, dentro de un periodo de tiempo determinado, un viaje de ida y vuelta seguro a todos los atletas y espectadores. El cumplimiento de dicho acuerdo se aseguraba con sanciones que los eleos se encargaban de ejecutar, aunque, como hemos visto, no siempre de forma neutral y desinteresada.

De este modo se garantizaba la continuidad de las fiestas y un desarrollo relativamente tranquilo de las mismas en un mundo como el griego, siempre plagado de guerras; ello constituyó también una condición decisiva para la importancia creciente de los Juegos Olímpicos. La ekekheiria se explica, de una parte, por la estrecha relación del deporte antiguo con el culto a los dioses, mientras, de otra parte, es prueba del sentimiento pragmático de los griegos antiguos: No es que fuera una interrupción de las guerras, sino que la ekekheiria venía a garantizar la celebración de los Juegos a *pesar* de las guerras. No era una tregua total, sino, más bien, una "paz particular".

#### 3.2.5. Notas bibliográficas

(1) A. BRELICH, Gli eroi Greci, un problema storico-religioso, pag. 208.

(2) *Ibid.*

(3) A. BRELICH, *op. cit.*, pag. 101.

(4) La victoria cantada por el poeta es la obtenida por el tirano el año 476, con su caballo Ferenico, Píndaro le augura, en el verso 108 y ss. la victoria más importante y deseada, la de cuadrigas, que se haría realidad más tarde, el 468, aunque fue Baquilides quien la cantaría en su oda III.

(5) Cf. lo dicho sobre este tema al hablar de los funerales de Patroclo.

(6) Este nombre es utilizado por Alfonso ORTEGA, cf. su introducción a la obra de Píndaro.

(7) TUCÍDIDES, IV, 118-119 y V, 15. Para la etimología del término y su significado compárese con Gelio I, 25, 8-9.

(8) Un estudio detallado, con casi todas las fuentes importantes, puede encontrarse en L. WENIGER, Das Hochfest des Zeus in Olympia, III. *Das Gottesfiede*, en *Klio* V 184-218. Véase también L. ZIEHEN, Olympia, y L. DREES, Olympia. Gods, artist and athletes, pags. 39-41.

(9) C.A.F. Tomo III Fasc. 4.

(10) FLEGÓN DE TRALLES, *FGrHist*, 257, 1; PLUTARCO, *Licurgo*, 1; PAUSANIAS, V, 20, 1.

(11) ESTRABÓN, VIII, 358.

(12) ESTRABÓN, *loc.cit.*

(13) FLEGÓN, *loc.cit.*

(14) ESTRABÓN, *loc. cit.*

(15) POLIBIO, IV, 73-73.

(16) ESTRABÓN, *loc.cit.*

(17) Comparese L. MORETTI, Olympionikai - i vincitori negli antichi agoni olimpici, y A. HÖNLE, Olympia in der Politik der griechischen Staatenwelt von 776 bis zum Ende des 5. Jahrhunderts, 126 y ss. La opinión de Hönle de que Esparta tuvo un influjo limitado en Olimpia a pesar del gran éxito de sus atletas en los Juegos (pags. 29 y ss.) no parece aceptable.

(18) *Ibid.*

(19) *Ibid.*

(20) E. CAILLEMER, *Asylia*, en Ch. Daremberg et E. Saglio, Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, I, pag. 505.

(21) WENIGER, 205 y ss. Los documentos en que se basa esta teoría son de época helenística y tardía romana. TUCÍDIDES (V, 47, 10) da pie a suponer que al final del s. V a.C, la *ekekheiria* duraba sólo poco más de dos meses.

(22) Así, por ejemplo, la de los Juegos Píticos, de Delfos, duraba también tres meses, y no más cortas debieron ser las respectivas de los Nemeos e Itsmicos. (Sobre la *ekekheiria* de los Juegos Píticos véase TUCÍDIDES, V, 1, y PLUTARCO, *Moralia* 43d. Sobre la de los Nemeos, PÍNDARO, *Nem.* 3, 2; JENOFONTE,

*Hellenica* IV, 7, 2; PLUTARCO, *De Pythiae oraculia*, 3; PAUSANIAS, V, 2 y II, 15, 1.) La *ekekheiria* de las fiestas eleusinas, en Atica, protegía a los visitantes durante 55 días, mientras que la de las Panateneas sólo lo hacía durante un mes. [La *ekekheiria* de los Juegos Eleusinos aparece documentada en SIG3 42b, y la de los Panateneos, en TUCÍDIDES, V 46, 10). De la misma manera se garantizaba un viaje seguro a los visitantes de otras fiestas, como las de Lámpsaco, Macisto, Platea y otros lugares (Weniger, 204)1.

(23) HARRIS, Greek Athletes and Athletics, pags. 155-156.

(24) TUCÍDIDES, V, 1.

(25) TUCÍDIDES, VIII, 9-10.

(26) TUCÍDIDES, I, 126, y PLUTARCO, *Solón*, 12.

(27) E. JOKL, "pax Olympica", en *Proceedings of the First International Seminar on the History of Physical Education and Sport*, Lecture 3, 2-3.

(28) TUCÍDIDES, V, 49-50 (según LCL); comparese PAUSANIAS, VI, 2, 1-3.

(29) Cf. O. MÜLLER, Die Dorier, I, pag. 140.

(30) HÖNLE, pags. 155-156.

(31) Cf. con LENK, pag. 110 "Incluso en la guerra del Peloponeso, cuando los griegos luchaban entre sí, el tiempo que duraban los Juegos descansaban escudos y lanzas, aparte de Olimpia, donde los atletas se enfrentaban unos a otros y competían en jabalina".

(32) JENOFONTE, *Hell.* VII, 28.

(33) ESQUINES, *De falsa legatione*, 12; DEMÓSTENES, *De falsa legatione Hyp.*, 2, 335.

(34) PLUTARCO, *Arato*, XXVIII, 3-4.

## FIGURAS





fig. 1.- Anfora ática de figuras rojas.  
Da Casalta-Lucignano (Arezzo).

### 3. EL MUNDO GRIEGO

#### 3.3. LA ZONA SAGRADA DE OLIMPIA

##### 3.3.1. El templo de Hera

##### 3.3.2. El templo de Zeus

###### 3.3.2.1. Frontones y metopas

###### 3.3.2.2. La estatua del Dios

##### 3.3.3. Otras construcciones dentro del Altis

###### 3.3.3.1. El Metroon

###### 3.3.3.2. El Pelopión

###### 3.3.3.3. El Filipeo

###### 3.3.3.4. El altar de Zeus

###### 3.3.3.5. Las basas de los Zanes

###### 3.3.3.6. El Pórtico del Eco

###### 3.3.3.7. Los Tesoros

###### 3.3.3.8. Los estadios

##### 3.3.4. Construcciones deportivas fuera del Altis

###### 3.3.4.1. La Palestra y el Gimnasio

###### 3.3.4.2. Los baños

###### 3.3.4.3. El Bouleuterión

###### 3.3.4.4. El Leonideón

##### 3.3.5. Notas bibliográficas

### 3.3. LA ZONA SAGRADA DE OLIMPIA

Durante más o menos doscientos años, después del 776 a. C., aunque la mayor parte del programa clásico se fue introduciendo lentamente, Olimpia no ofreció comodidades dignas de mención, ni para los espectadores ni para los atletas. Se puede decir que casi no existía ninguna construcción, sólo era un recinto sagrado en honor de Zeus. Aparte del pequeño sepulcro del legendario Pélope y algunos altares, no había ni edificios, ni templos, ni santuario, ni ningún otro lugar para la realización de las carreras que una llanura. Todos los acontecimientos se realizaban dentro del recinto abierto, cerca del gran altar de Zeus, salvo las pruebas ecuestres que, probablemente, se celebraban en el área que más tarde ocuparía el hipódromo.

Posteriormente, en el siglo VI, se inició un gran desarrollo arquitectónico, acompañando al auge de los Juegos Olímpicos, que continuaría durante doscientos años. (fig. 1 a 4; diap. 32).

Las diferentes construcciones responderían a una doble finalidad: el culto y el atletismo. Fueron ejecutadas en épocas sucesivas para satisfacer las necesidades correspondientes al cumplimiento de estos fines.

El sagrado recinto de Olimpia, se componía de dos zonas o áreas bien diferenciadas, el "Altis" [nombre que se aplicaba al bosque sagrado y "formado desde antiguo", según señala Pausanias (1), quien afirma que allí es donde el rayo de Zeus cayó para señalarlo como lugar preferido de culto y a

este Zeus tonante o Zeus Catébates se le consagró el paraje, cercando la zona en donde su poderoso y mortífero rayo había caído. (2) (3)1 y las zonas limítrofes o circundantes. Los edificios consagrados al culto estaban concentrados en el territorio del Altis.

Dentro de los límites del Altis se construyeron los tres templos principales, el de Zeus, el de Hera y el de Rea, además del Pelopio, el Hipodamio, el Filipeio. También había multitud de altares y miles de estatuas. (diap. 33)

### 3.3.1. El templo de Hera

El más antiguo de los edificios es el templo Hera (diap. 34 a 38; fig. 5 y 6), construido hacia el año 600 a. C. Ofrece, junto al otro gran templo construido antes del año 600, el templo de Apolo, en Thermon, gran cantidad de materiales para la reconstrucción del orden dórico en su fase inicial. El Heraion vino a reemplazar a un edificio períptero que ocupaba el sitio de un vetusto santuario carente de pórtico, cuya fundación se atribuía a la época de las invasiones. El templo del siglo VII es un edificio de proporciones alargada (6 x 16 columnas), la cella recibe las divisiones que se harán clásicas: vestíbulo de entrada o pronaos, cámara principal dividida en tres naves por dos series de columnas entre las antas. Pero en el interior las naves laterales están divididas en cinco pequeñas capillas por medio de muretes perpendiculares al eje longitudinal. Todas, salvo la última hacia el fondo, están tratadas como lo estarán más tarde las exedras, con una columna en medio de la entrada. Ritmo complejo que traduce la confusión de los arquitectos en la distribución de los espacios interiores y sus dudas en la elección de las dos fórmulas que les son propuestas: división en dos naves por medio de una columna axial que dificulta la presentación de la estatua de culto o división en tres naves

por dos series de columnas que reducen el espacio y hacen de la nave central una especie de pasillo al fondo del cual se levanta la efigie divina. Habrá que esperar a mediados del siglo V para ver a los arquitectos romper con esta alternativa y proponer fórmulas nuevas para escapar a ella.

El Héraion de Olimpia es célebre por la larga historia de sus columnas de madera, que fueron reemplazadas poco a poco en el curso de los siglos por fustes de piedra; algunos elementos antiguos de roble subsistirán todavía en el siglo II de nuestra era, cuando Pausanias visitó el santuario panhelénico. (4)

En honor de Hera se celebraban los juegos Hereos, "que son carreras de muchachas, que no son todas de la misma edad, corriendo primero las más pequeñas, luego las medianas y por último las doncellas mayores." (4) Se considera que fueron instituidos por Hipodamia "para dar las gracias por su boda con Pélope." (5)

Esta carrera era disputada en el estadio de Olimpia, pero el recorrido era menor que el de la competición masculina, ya que "cortaban de él casi la sexta parte" (6), es decir, se recorrían 500 pies de Heracles en vez de los 600 de que constaba la carrera de los hombres. Las corredoras participaban con la cabellera suelta, una túnica que llegaba hasta poco más arriba de la rodilla y con el hombro y el pecho derechos al descubierto. (diap. 39 y 40; fig. 7).

Dentro del templo se encontraba el Hermes de Praxiteles (diap. 41 y 42) (considerada durante mucho tiempo como un original). La estatua de la diosa Hera, sentada en su trono, había sido colocada en el fondo de la cella, a su lado había una estatua de Zeus, de pie, representado como guerrero. De estas estatuas sólo se conserva la cabeza de Hera. (diap. 43)

### 3.3.2. El templo de Zeus

En uno de los puntos más destacados del Altis se encuentran las ruinas del templo de Zeus, (diap. 44 a 47; fig. 8) obra del arquitecto Libón. De proporciones un poco pesadas, de una poderosa solidez, el material gastado era embellecido con estucos de mármol, donde una policromía vigorosa oponía los azules y los rojos de los triglifos y de las cornisas al blanco lechoso de las columnas y de los muros. Los valores decorativos aligeraban y aliviaban ya la búsqueda de los volúmenes.

El templo fué construido entre los años 470 y 456 a. C. con el botín obtenido en la guerra que los eleáticos sostuvieron contra los de Pisa (472 a. C). Es por lo tanto posterior al templo de Hera, lo que plantea un interrogante, puesto que no deja de ser sorprendente que en el Santuario dedicado a Zeus no existiese un templo dedicado a este dios y sin embargo si existiese uno dedicado a la diosa Hera. A esta cuestión se han dado dos respuestas: "Una dice que existía otro templo de Zeus hasta que en el año 470 a.C. se construyó el nuevo. Según la otra opinión, que es la más aceptada, el templo de Hera fué hasta el 470 a. C. un templo común Zeus-Hera". (7) Esta afirmación se fundamenta en el hecho de que en el templo de Hera había, como hemos mencionado anteriormente, al lado de la estatua de la diosa una estatua de Zeus.

El material utilizado en la construcción fué la piedra local (formada de conchas fósiles), estucada con mármol pulverizado. Las tejas, gárgolas y las esculturas que ornamentaban el templo eran de mármol de Paros, "primer esbozo de la mezcla de materiales que la arquitectura clásica utilizaría con discreción". (8).

Perfecta expresión de los caracteres de la estética dórica, el templo de Zeus en Olimpia lleva su impronta en el

estilo mismo de su decoración esculpida: predominio de las masas y de los volúmenes poderosamente estructurados, respeto por las líneas equilibradas, desarrolladas en conjuntos geoméricamente organizados; arquitectura y escultura están asociadas en el mismo ritmo.

### 3.3.2.1. Frontones y metopas.

El azar de los acontecimientos históricos que determinó la construcción del templo de Zeus en las fechas mencionadas, permitió al autor desconocido de la decoración escultórica -frontones y metopas- recoger todo el fruto del impulso liberador, amplificado por las victorias de las guerras médicas, que arrastraba al arte griego, desde los primeros años del siglo, a una cadencia acelerada que nunca más volverá a encontrar. El maestro de Olimpia va a proseguir con más audacia que sus predecesores la renovación del lenguaje plástico, a inventar actitudes y gestos cargados de una emoción individual o colectiva más intensa, a revalorizar la significación del mito con nuevas representaciones, a dirigir los personajes que toman parte en las acciones dramáticas según el papel que en ellas representan e incluso según la apariencia física que les impone la edad.

Los temas legendarios de las tres partes de la decoración fueron escogidos de manera que satisficiesen a la vez el patriotismo local y los sentimientos panhelénicos de los visitantes del santuario.

En el frontón principal, el del Este (diap. 48 y 49; fig. 9 y 10), se recoge el ya mencionado mito de Pélope, héroe local por excelencia. Aparecen presentados, inmediatamente antes de la acción, los personajes, actores y espectadores, que van a tomar parte en el drama del que debía depender la suerte del Peloponeso. No obstante algunas opiniones

contrarias, apenas puede caber duda sobre la identificación de los protagonistas y sobre su posición con relación a Zeus; el lenguaje de las actitudes está suficientemente claro, a la derecha de Zeus, lugar privilegiado, Pélope, pretendiente a la mano de Hipodamia su vecina; a la izquierda, el padre de la muchacha, Enomao, hostil al matrimonio, y la madre, Sterope. A la derecha, la impaciencia juvenil y la inquietud; a la izquierda, la seguridad real y la dignidad matronal. Hay en la alineación frontal de los cinco personajes una monotonía que se explica por un gesto de apego al formalismo arcaico. Pero hay que dar a estos volúmenes verticales que prolongan el intercolumnio central su valor arquitectónico y al Zeus de pie en el centro del frontón el anuncio de su presencia en el interior del templo. En cambio, la angustia que pesa sobre los espectadores ante el acto inminente que será fatal para el rey, encontró sus intérpretes en los dos profetas legendarios del santuario y en los dioses ríos de la comarca, el Alfeo y el Cladeo, asociado el paisaje al drama. La tensión de los rasgos, sobre todo en el rostro del Cladeo, es tanto más sorprendente cuanto que contrasta con la indiferencia de los servidores y de las sirvientas, ocupados en su función modesta. En fin, la carrera de carros cuyos elementos ocupan su lugar en el frontón exalta la prueba más noble de los juegos aportando su desenlace al drama.

Calma solemne en el frontón este, desencadenamiento de pasión y movimiento en el frontón oeste (diap. 50 a 54; fig. 11 y 12): tal es el contraste querido del que los frontones del templo de Apolo en Delfos proporcionaban ya ejemplo en el siglo precedente. El segundo tema es panhelénico; traduce en términos míticos el triunfo del helenismo sobre la barbarie, de los griegos sobre los persas. Los atenienses, primeros vencedores, son honrados, por otra parte, con la presencia de Teseo, su héroe nacional, a la derecha de Apolo. La composición, difícil de realizar en el entrecruzamiento de los grupos, se adaptaba en cambio fácilmente al marco triangular y



a los arabescos de los cuerpos, embebidos en las inflexiones del ataque y la defensa. Sin embargo son las metopas (fig. 13 a 25) las que permiten apreciar mejor, en el marco limitado de su decoración, la originalidad profunda del estilo de Olimpia: un soplo heroico inmediatamente perceptible anima las estrofas del poema escultórico consagrado a los trabajos de Heracles, héroe dorio y fundador legendario, como ya hemos visto, de los juegos. Heacles, en las metopas de Olimpia, es un héroe solitario, lo que da a su acción valor de ejemplo. En cuatro de las doce metopas, su soledad es compartida por Atenea, (fig. 17, 19, 20 y 22) invisible, según la creencia griega, pero presente como Artemis al lado de Hipólito en la tragedia de Eurípides. Presencia particularmente significativa de la diosa, cuando humilla su bello rostro hacia el héroe juvenil, desalentado después de su victoria, la primera, sobre el león de Nemea (fig. 20), o cuando acoge, sentada sobre una roca como una pastora, a Heracles que trae los pájaros del lago Estifalia (fig. 22). Imágenes de un humanismo nuevo.

En la estructura de las metopas, la geometría doria, que es la del orden arquitectónico, subyace por todas partes; aporta la claridad de su soporte al sentido simbólico del tema; por ejemplo: tres verticales para la metopa de Atlas (fig. 17), dos diagonales cruzadas para la del toro de Creta (fig. 23); detención momentánea de la acción, en la una, cima del impulso de las dos fuerzas opuestas, en la otra.

La unidad del estilo, en las metopas, es evidente. En cuanto a los frontones, Pausanias cita dos nombres: Peonio para el del Este, Alcámenes para el del Oeste. La exactitud de esta atribución ha sido generalmente negada; pero la discusión continúa sobre la unidad o la dualidad del maestro, así como sobre la escuela a la que referir el o los escultores en litigio. Lo que hay de cierto es que una obra tan importante exigía un numeroso equipo de escultores que hubo que hacer venir, con el mármol de Paros, de diversos puntos del mundo

griego, no solamente de los grandes talleres del Peloponeso, sino también, sin duda, de los de Egina, de Atenas y de las islas Jónicas. De ahí las maneras diferentes de trabajar el mármol, de tratar las cabelleras, de redondear o de afinar los pliegues de las telas o de aguzar los orillos; es probable, por ejemplo, que un escultor jónico haya acariciado con su cincel las formas suaves del adolescente agachado en el ángulo derecho del frontón este. Pero estas variaciones de detalle o de oficio tienen sus correspondencias de un frontón al otro, y este amplio conjunto está dominado por un espíritu ordenador que lleva la impronta doria. Como señal particular de esta unidad, ha sido puesta como ejemplo por Charboneaux la semejanza de dos bellos rostros, el de Apolo en el frontón oeste y el de Atenea en la metopa del león de Nemea.

#### 3.3.2.2. La estatua del Dios.

En el interior del templo, según el testimonio de Estrabón, se encontraba la estatua criselefantina de Zeus obra de Fidias (fig. 26 y 27; diap. 55) y de la que nos ha llegado la descripción de Pausanias: (fig. 28) "El dios está sentado sobre un trono, y está hecho de oro y marfil; tiene la cabeza una corona que imita ramos de olivo. En la mano derecha sostiene una Nike, también de marfil y oro, con la cabeza coronada y llevando una cinta, y en la mano izquierda del dios hay un cetro adornado con toda clase de metales. El ave que está sobre el cerro es el águila. Sandalias y manto del dios son de oro, y en el manto figuran diversos animales y lirios.

El trono está adornado con oro y con piedras de varios colores, con incrustaciones de ébano y marfil; en él hay animales pintados, y tiene además figuras. Hay cuatro Nikes danzando, una en cada pata del trono, y dos en pie delante de cada una. En las dos patas de delante están niños tebanos

robados por esfinges, y debajo de las esfinges están Apolo y Artemis asaeteando a los hijos de Niobe.

Uniendo las cuatro patas del trono cada una con la siguiente, hay cuatro barras. En la de enfrente de la entrada hay siete estatuas de las que la octava ha desaparecido no se sabe cómo. Éstas quizá serían representaciones de los juegos antiguos, pues en los tiempos de Fidias no había ya para los niños [...]. La que de ellas se ciñe la cabeza con una cinta dicen que es retrato de Pantarces, muchacho eleo favorito de Fidias, y que triunfó en la lucha infantil en la olimpiada ochenta y seis". (9)

Se está de acuerdo hoy día en considerar al Zeus olímpico como la última obra del maestro, puesto que parece que trabajó en ella, junto con sus colaboradores, hasta el último año de su vida (¿432-431?).

### 3.3.3. Otras construcciones dentro del Altis

Tanto el templo de Hera como el de Zeus se encontraban, como ya hemos mencionado, dentro de la zona sagrada o Altis. Dentro también de esta zona se hallaban el Metroon, el Pelopión, el Filipeo, el Gran Altar de Zeus, las basas de los Zanes, los dos primeros estadios y en los últimos tiempos la Galería o Pórtico del Eco, así como los Tesoros. Fuera del Altis se levantaban el Gimnasio, la Palestra, el Teocoleón, los Baños, el taller de Fidias, el Leonideón, el Buleuterión, el Pórtico Sur, el Edificio Sureste y el Estadio clásico tardío (III).

### 3.3.3.1. El Metroon.

Se ha llamado Metroón a este pequeño templo (fig. 29 y 30) porque estaba consagrado a la madre de los dioses, Rea. Fue construido entre los años 400 y 360 a. C. Realizado en caliza porosa, tenía un peristilo de columnas dóricas con una distribución de 6 de frente por 11 de lado con pilares de 7,50 metros, midiendo el estilóbato 20,67 por 10,62. Los adornos de los triglifos estuvieron pintados en azul marino y poseyó un frontón con figuras de las que sólo se ha conservado un torso de Dionisos en mármol. (10)

Durante el período romano, el Metroón sufrió un cambio sustancial arquitectónico y ritual. Las metopas de sus frisos fueron cambiadas y al edificio interiormente se le dio una capa uniforme que borró sus particularidades originarias. El culto a Meter, ya en desuso, es sustituido por el de los emperadores romanos y las estatuas de César Augusto, Claudio Tito y Domiciano así como las de sus mujeres son guardadas y honradas en su interior. (11)

### 3.3.3.2 El Pelopión.

Según Pausanias el Pelopión (fig. 31) se encontraba "a la derecha según se entra en el templo de Zeus, hacia el viento boreas y entre él y el templo hay un espacio ocupado por muchas estatuas y exvotos. Se extiende hasta el epistodomo a partir del centro del templo; le cierra un circuito de piedras y dentro crecen árboles y hay consagradas estatuas. Su entrada está hacia poniente. Se dice que le fue consagrado por Heracles hijo de Anfitríon a Pélope del que es biznieto. Dicen también que Heracles hizo sacrificios a Pélope en el hoyo. Y aún le hacen sacrificios anuales los magistrados, y la víctima es un carnero negro y de ella no se la da parte al adivino y sólo al llamado leñador se le debe dar el cuello... El eleo o

extranjero que comiere de las carnes de las víctimas ofrecidas a Pélope no tiene acceso a Zeus." (12)

El Pelopión, originariamente, era una pequeña colina en la que se rendía culto a Pélope. Allí se encontraba el cenotafio del héroe local, databa del año 1100 a. C. aproximadamente. Inicialmente estaba rodeado de un muro circular que, hacia el siglo VI a. C. fué reemplazado por uno pentagonal que tenía la entrada y un pórtico hacia el suroeste. Recientemente se ha sugerido la posibilidad de que el Pelopión fuese construido en el siglo V, pero es una hipótesis que no parece sostenible. (13)

#### 3.3.3.3. El Filipeo.

Se encuentra al oeste del templo de Hera. Parece ser que su construcción comenzó bajo el reinado de Filipo II, rey de Macedonia, posiblemente después de la batalla de Queronea (338 a. C.). Después de la muerte de Filipo II (336 a. C.) fué concluido por su hijo, Alejandro Magno, quien le dio este nombre en honor de su padre.

El edificio (fig. 32 y 34; diap. 56) era circular (de 15,24 m. de diámetro) periptero, con 18 columnas de estilo jónico. El techo era de forma cónica y estaba cubierto con tejas de mármol y adornado con cabezas de leones, que se remataba en la cúspide por un realce en bronce imitando la inflorescencia de una amapola que servía además de vértice de sujeción del conjunto. Las columnas, de piedra porosa, estaban recubiertas de una capa de estuco amarillento, siendo también de capas trapezoidales de aquel material el techo que correspondía a la zona del peristilo, a diferencia del interior que era de madera. Después de las columnas hacia el centro había un muro circular con una entrada que daba al sureste. La pared del recinto circular interior estaba

construida también en piedra porosa sobrepintada en color oro. Nueve semicolumnas de estilo corintio enmarcaban y daban sujeción al muro por su parte interior. Una puerta central y dos ventanas simétricas y laterales daban luz a la estancia.

En el interior había un pedestal semicircular donde se levantaban cinco estatuas de oro y marfil: la de Filipo, la de su mujer Olimpiada, la de sus padres Aminta y Euridice y la de su hijo Alejandro, todas, según Pausanias, obra del escultor Leócares. (14)

El emplazamiento, significación y finalidad del Filipeón, presenta múltiples dudas interpretativas acerca del motivo por el cual lo mandó construir Filipo. En primer lugar, su colocación dentro del Altis, resulta o parece un tanto problemática, no sólo porque con su inclusión se fuerza un tanto el trazado rectangular del bosque sagrado, sino también porque para acogerlo, el muro oeste, tuvo que desviarse un tanto hacia su izquierda trazando un recodo hacia el Pritaneo. (fig. 1 a 4)

Por otra parte, es particularmente significativo, el hecho de que los materiales utilizados para la ejecución de las estatuas de las personas de la familia real que en él iban a ser exhibidas, fuese el oro y el marfil, hasta entonces elementos empleados tan sólo en la creación de las imágenes de los dioses.

"El Filipeón -dice Drees- fue la expresión de un número diverso de actitudes religiosas que gradualmente se habían ido fundiendo en el sincretismo heleno. El edificio era pues a la vez, un monumento a un vencedor olímpico -Filipo había ganado el concurso de carreras de carros en Olimpia- y por lo tanto entrañaba en esencia una ofrenda votiva a los dioses de parte de un vencedor olímpico y su nación. De otro lado, era un cenotafio para la familia real de Macedonia a la

vez que un hereo para los héroes vivientes, siendo al mismo tiempo -por la elección del oro y el marfil para las estatuas- un templo para *reyes semejantes a dioses*. Por último el Filipeón venía a constituir una cámara de tesoro muy particular, que al no haber podido hallar sitio en la terraza a aquéllas reservada, se le había adjudicado un espacio dentro del Altis" (15)

De esta construcción sólo se conservan hoy las bases, sectores del arquitrabe, pedestales de las columnas, tejas, capiteles, etc. (diap. 57 y 58)

#### 3.3.3.4. El altar de Zeus.

El altar de Zeus (fig. 35 y diap. 59) se encontraba entre los tres templos, el de Zeus, el de Hera y el de Rea. No quedan restos, pero Pausanias lo describió con toda meticulosidad: "El altar de Zeus Olímpico está a casi igual distancia del Pelopion que del santuario de Hera, y se levanta delante de ambos. Unos dicen que lo erigió Heracles de Ida, otros que héroes del país posteriores en dos generaciones a Heracles. Está hecho con las cenizas de las piernas de las víctimas sacrificadas a Zeus lo mismo que el de Pérgamo; también la Hera de Samos tiene un altar de cenizas, no más notado que los que en Atica los atenienses llaman "hogares improvisados."

Del altar de Olimpia el primer escalón, llamado "*prodisis*", tiene ciento veinticinco pies de perímetro, el segundo, de cada [...] treinta y dos, y la altura total del altar es de veintidós pies. Las víctimas son sacrificadas en la parte inferior del "*prodisis*"; las piernas se llevan a lo más alto del altar y allí se consagran. A la "*prodisis*" dan acceso escalones de piedra por cada lado; desde ella a la parte superior del altar los escalones son de ceniza. Hasta la

"*prodisis*" pueden subir doncellas y mujeres, cuando no les está prohibido entrar en Olimpia, pero a la parte superior del altar sólo pueden subir los hombres.

Aparte de la fiesta, hacen los particulares sacrificios a Zeus y diariamente los eleos.

Todos los años los adivinos, en el 19 del mes de Elafio, traen del Pritaneon la ceniza, la empapan en agua del Alfeo y cubren de este lodo el altar, No se puede hacer este lodo con otra agua que la del Alfeo, que por ello se cree es el más querido a Zeus de todos los rios". (16)

#### 3.3.3.5. Las basas de los Zanes.

Los Zanes, pequeñas estatuas de Zeus, en bronce, de las que tan solo quedan los pedestales (diap. 60 y 61), se encontraban a la entrada al Estadio a lo largo del muro y al Oeste de la puerta Cripta. Se habían erigido a costa de las multas con las que eran sancionados los concursantes olímpicos que se dejaban sobornar o intentaban sobornar al contrario y genéricamente cuando se infringía alguna de las normas básicas que regían las competiciones. (17)

Los primeros Zanes se mandaron fabricar con ocasión de los Juegos de la 98 olimpiada, durante la cual fueron sancionados Agetor de Arcadia, Pritanis de Cícico y Formión de Halicarnaso. Con el importe se erigieron los seis primeros Zanes, dos de los cuales eran obra, según Pausanias (18), de Cleon de Sición, desconociéndose el autor de los otros cuatro.

A partir de esta Olimpiada existieron diversas infracciones más, que motivaron la sanción correspondiente, lo que elevó el número de Zanes a 16. De ninguno de ellos sabemos el autor.



### 3.3.3.6. El Pórtico del Eco.

Según Drees (19) se construyó en la misma época que el Filipeón. Tenía 97,81 por 9,81 m. Contaba con 44 columnas dóricas del lado del Altis y una columnata interior jónica. Del lado oriental estaba cerrado por un muro que constituía la separación entre el sagrado recinto del Altis y el Estadio. (fig 36).

Se llamaba Pórtico del Eco, según Pausanias, "*porque responde a la voz humana siete veces, y en ocasiones más.*" Se le llamaba también Pecilo, "*porque antiguamente había pinturas en sus muros*" (20). En la época de Nerón se celebraban allí los concursos artísticos por él establecidos. (21) También se celebraban allí las competiciones de Heraldos y Trompeteros (22), a las que las cualidades del lugar contribuirían a dar una insospechada notoriedad acústica.

### 3.3.3.7. Los Tesoros.

Eran pequeños templos edificadas en los siglo IV y V a. C. y se utilizaban para guardar las ofrendas de los fieles y de las ciudades. La mayoría de estos pertenecían a colonias griegas.

De este a oeste se encuentran los que pertenecian a las siguientes ciudades: Gela, Megara, (fig. 37) Metaponto y Selinonte. A continuación uno que no se sabe a que ciudad pertenecia y luego los Tesoros de Cirene, Sibaris, Bizancio, Epidamno, Siracusa y finalmente el de Sicione (fig. 38).

Arquitectónicamente las cámaras de los Tesoros se edificaron guardando al parecer un orden preconcebido. Genéricamente ofrecían el aspecto de un pequeño templo con dos columnas en el frente que formaban una especie de antecámara y

que contenían una arcada y un frontón sobre la misma entrada. Algunos de estos frontones estaban decorados con relieves y grupos escutóricos. El espacio interior y con la sola excepción del de Gela, tenía forma rectangular y se componía de una sola cámara en donde eran depositados y guardados todos los objetos preciosos cuya permanencia a la intemperie pudiera acarrear peligro de deterioro, extravío e incluso hurto.

Todas las pequeñas edificaciones (fig. 39), se elevaban sobre una especie de terraza de tres metros de altura por encima del nivel medio del *Altis*, a la que se subía por una especie de pequeñas gradas de piedra porosa que debieron de construirse en fecha posterior a los mismos tesoros y muy probablemente en el 330 a. d. J.C.

El Tesoro mejor conservado es el de Sicione (fig. 38) construido, probablemente a finales del siglo VI a. d. C. o principios del siglo V. a. d. C. Construido en piedra caliza, el techo interior era de mármol. Sus dimensiones interiores eran 6,40 m. de ancho por 11,78 m. de fondo. (23)

Pausanias nos dice que este Tesoro estaba formado por cámaras, "una en estilo dórico y otra en jónico" y continua: "Yo mismo vi que están hechas de bronce, no sé si precisamente tartesio, como afirman los eleos." (24)

Los objetos que había en el interior de la cámara también son descritos por Pausanias: "Hay tres discos como los que se usan para la prueba del pentatlon. También hay un escudo de bronce por fuera y pintado por dentro y un casco y unas grebas con él. En las armas está inscrito que son las primicias ofrecidas a Zeus por los Miames... hay también la espada de Pélope con el puño de oro, un cuerno de Amaltea hecho de marfil, ofrenda a Milciades, hijo de Cimón, el primero de su casa que obtuvo poder en el Querseneso de Tracia. En el cuerno se lee la siguiente inscripción en letras

áticas antiguas: A Zeus Olímpico me ofrendaron los de Quersoneso que ganaron los muros de Arato; los mandaba Milciades. También hay una estatua de Apolo en boj con la cabeza sobredorada; dicen que fue ofrendado por los locrios de junto al cabo Zefirio y que su autor fue Patroclo hijo de Catilo, de Crotón." (25)

El Tesoro de los Siracusanos fue construido con piedra blanca de Siracusa. Por la forma de la edificación y su enclave, parece que se erigió aprovechando un espacio intermedio que había quedado vacío. (26)

Según la descripción de Pausanias los edificios más adornados exteriormente eran los de Bizancio, Epidamno y Cirene con representaciones esculturales en sus respectivos frontones y especialmente el de Megara que contaba con una Gigantomaquia.

En el de Epidamno se guardaban como ofrendas un mundo sostenido por Atlas y un Heracles con el motivo de las Hespérides, con una serpiente enroscada en él, realizado en madera de cedro. En el de Cirene había estatuas de los emperadores romanos y en el de Selinonte se guardaba un Dioniso con el rostro, pies y brazos de marfil. También un Endimión realizado en marfil excepto el vestido, se guardaba en el Tesoro de los de Metaponto. El Tesoro de los de Megara fue ofrecido con "unas esculturas pequeñas de cedro adornadas con oro, y que representan la lucha de Heracles con el Aqueloo. Figuran allí Zeus, Deyanira, Aqueloo, Heracles y Ares socorriendo a Aqueloo. También había allí una estatua de Atenea como aliada de Heracles, pero ahora está junto a las Hespérides en el Hereon. En el frontón del tesoro está la guerra de los dioses y los gigantes. Encima del frontón está un escudo en el que consta que los megarenses dedicaron el tesoro cuando vencieron a los corintios". (27)

El Geloón ofrecido por los ciudadanos de Gela fue quizá el edificio más completo y mejor construido. Poseía antecámara. Su construcción originaria se fecha en el siglo VI a. d. C. estando orientado, inicialmente hacia el oeste. Como consecuencia de la necesidad de alinear las edificaciones que se alzaban en la Terraza se cambió su entrada quedando orientada al sur, dotándosela también de un pórtico. En tiempo de Pausanias ya no quedaba en su interior ninguna de las estatuas que parece que hubo originariamente. (28)

#### 3.3.3.8. Los estadios.

Como ya hemos mencionado anteriormente todas estas edificaciones se encontraban dentro del *Altis*. También se encontraban dentro de la zona sagrada los dos primeros estadios, construyéndose los posteriores fuera de ella.

El primer estadio conocido de los construidos en Olimpia, se remonta aproximadamente al año 550 a. d. J.C. Según Drees (29), debió de existir una pista, nivelada previamente, para los Juegos rituales que se supone que debieron de realizarse dentro del *Altis*, puesto que la meta la marcaba el olivo salvaje que se encontraba dentro de él.

Los estadios de los que han quedado suficientes restos y referencias históricas son: el estadio arcaico (siglo VI a. d. J. C.), el clásico temprano (s. V a. d. J. C.), el clásico tardío (s. IV a. d. J. C.) y los denominados primer estadio romano (s. I a. d. J. C.) y segundo estadio romano (s. II a. d. J. C.), aunque éstos dos últimos no vinieron a constituir nada más que remodelaciones de la instalación anteriormente existente.

### *El Estadio Arcaico:*

De este estadio apenas han llegado restos. Tan solo podemos afirmar con seguridad que su orientación era la misma que sus sucesores. (30) En su conjunto fue una instalación muy modesta de la cual se ha preservado sólo lo justo para poder permitir identificarlo con certeza. (31)

### *El Estadio Clásico Temprano:*

Al igual que el anterior y sus sucesores careció de graderios. Los espectadores presenciarían las pruebas desde los taludes y rampas circundantes. Las pistas poseían una anchura de 26 metros y una longitud de 600 pies de Heracles (192,27 m.). Esta distancia había sido establecida, según una versión muy extendida en Elis, por el propio semidios.

Característica determinante de este segundo estadio era tener su estructura todavía incrustada dentro del Santuario como una pieza más del gran culto central a Zeus. De ahí, que en el lado oeste, la pista estuviese abierta y es de suponer que la prolongación del eje longitudinal de la misma, se encontraría con el gran Altar de Zeus, siempre a la vista de los corredores o en todo caso con la enorme masa del Templo a él dedicado. No se han llegado a conocer los límites del lado este. Es la primera vez que el lugar adjudicado a los espectadores se configura con la instalación de las pistas en una sola pieza. (32)

En la esquina sudoeste, un sumidero que canalizaba las aguas que podrían verterse sobre la pista o rampas circundantes y conducirla hacia el Alfeo, vino a constituir un avance técnico y una mejora en la instalación.

### *Estadio Clásico tardío:*

Este tercer estadio se construyó a mediados del siglo IV a. d. J. C. Es el que, con ciertas remodelaciones, ha llegado hasta nosotros. (fig. 40 y 41; diap. 62 a 65) Se construyó fuera del *Altis* trasladándose su enclave hacia el este y norte, cerrándose la zona sagrada con la construcción del la Galería del Eco y el Edificio Sureste.

Motivaciones deportivas aconsejaron la construcción del nuevo estadio, ya que el número de espectadores que acudían a presenciar la pruebas había ascendido en casi un cincuenta por ciento. Se procedió también a la construcción de un sitial o tribuna prominente en donde acomodar a los jueces y personajes distinguidos que asistieran a los Juegos. (fig. 42)

A estas necesidades de tipo práctico, se sumaba el hecho de que la presencia del Estadio dentro del recinto sagrado ya no se hacía imprescindible, puesto que "l'athlétisme professionnel se constituait dès le VI<sup>e</sup> siècle" (33), provocando un cambio en su originario sentido religioso, aun cuando sigan celebrándose las pruebas en honor de Zeus pero más por una costumbre que por un sentimiento religioso.

La nueva pista, conservó el tradicional sentido y dirección de la carrera habitual; es decir, la meta seguía estando situada al oeste, puesta la mira y la dirección de los *estadiodromos* en el sagrado recinto. Sin embargo, su desplazamiento respecto al estadio anterior fue notorio, ya que se trasladó más de 75 metros hacia el este y entre 7,5 y 9,5 hacia el norte. Todo el vasto rectángulo fue enmarcado por una hilera de bloques de piedra porosa que lo separaban y delimitaban de las rampas circundantes y a los límites de la pista se la dotó de una perfecta canalización de agua que se depositaba en diversas fuentes distribuidas al efecto para que

los espectadores se pudieran refrescar durante las sesiones de los Juegos. La distancia entre las canalizaciones de agua este y oeste era de 212,54 metros y entre la falda base de ambos terraplenes de 215 metros. Las pistas enmarcadas dentro de los travesaños de salida y meta, median 192,27 metros. Estos travesaños de salida eran unos bloques de piedra caliza con dos profundas ranuras en el centro de corte vertical, (diap. 66-67; fig. 43-44) en las que los atletas participantes en la carrera apoyaban sus pies desnudos para tomar impulso en la salida. Las losas o travesaños de salida, (áfesis) son los situados en el lado este, siendo las del oeste las de llegada. Unas y otras tienen la misma configuración y características, motivado ello porque en algunas ocasiones, y cuando de carreras largas se trataba (diaulos, dólico), los corredores, al tener que hacer varios largos de recorrido, tomaban la salida en los travesaños del lado este, para así, llegar siempre a la meta sobre las mismas losas del lado oeste, en cuya dirección se encontraba el Santuario y en particular el Templo y al Altar de Zeus en cuyo honor tenían lugar los concursos.

En cada uno de los dos grupos de travesaños, había unos agujeros separados entre sí cuatro pies olímpicos (1,28 m.), en los que durante las competiciones de carrera se colocaban sendos postes que servían para delimitar la orientación de la carrera de cada atleta y en su caso las "calles".

La anchura del estadio era de 30,74 m. en el extremo oeste y 31,87 m. en el este. En el centro, la anchura de la pista era de 34,33 metros, lo que proporcionaba un cierto efecto oval, anomalía intencionada dada por motivos ópticos.

En la falda del talud sur y a unos sesenta metros de la meta se construyó la ya mencionada tribuna para los jueces (fig. 42) en la que tendrían cabida ocho o diez lugares para

sentarse comodamente y presenciar las competiciones los hellanódicas que en ese momento no tuvieran que actuar en el arbitraje y dirección de los concursos. Enfrente está el altar "de mármol blanco, sobre el cual se sienta a ver los juegos una mujer, sacerdotisa de Deméter Cámine, que obtuvo antaño este honor de los eleos", nos dice Pausanias (34), quien continua con una afirmación sorprendente: "Las doncellas no son excluidas de los juegos".

Las normas olímpicas con respecto a los asistentes a los Juegos alcanzaba tanto a los entrenadores como a los miembros del jurado y a los espectadores que no podían ser ni esclavos ni sacrílegos. Las mujeres tenían prohibido presenciar los Juegos, en opinión de Ferrer-Hombravella esto era debido a "que se quería evitar que éstas pudieran comparar a sus maridos maduros con los bellos y jóvenes participantes" (35). Si una mujer violaba la regla era condenada a ser precipitada desde los alto del monte Hypaion, al sudeste de Olimpia. Pero no se tiene ninguna información de que se hubiese ejecutado esta pena. Se conoce solamente el caso de Pherenice, y entre otros el de Callipatira, hija de un gran vencedor de los Juegos, Diágoras, la cual llegó de Rodas para ver a su hijo Phisidhoros participar en la carrera de a pie. Ella se había puesto la túnica de los entrenadores y mezclada con otras personas de introdujo en el estadio. Cuando su hijo alcanzó la victoria no pudo retenerse y por la alegría se lanzó a su encuentro. Pero su túnica se enganchó al saltar, la perdió y los espectadores pudieron ver que se trataba de una mujer. Fue arrestada inmediatamente y se le advirtió que se le aplicaría la pena prevista, pero finalmente parece que pudo convencer a los jueces, que quisieron honrar a sus tres hermanos, a su hijo, y a su sobrino, todos ellos vencedores olímpicos, y sobre todo honrar a la memoria de su padre, Diágoras, recientemente muerto y aun en la memoria de los jueces.



Como vemos esto se contradice con la afirmación de Pausanias por lo que algunos autores, como el propio Ferrer-Hombravella, no dudan en afirmar que en época Pausanias la prohibición no alcanzaba nada más que a las mujeres casadas.

Para acceder al Estadio desde el Altis es preciso atravesar por una especie de pasadizo llamado *Puerta de la Cripta* o *Puerta Escondida* (diap. 68-69). Se considera que su construcción data posiblemente del siglo II .a d. J. C., y el nombre con que se la distingue, es debido a que en otros tiempos, la total longitud de este corredor estuvo recubierta por una bóveda semicircular, de la que hoy día no subsisten mas que unos reducidos restos. (fig. 45 a 48; diap. 70 a 72) La puerta de la Cripta vino a ser a entrada oficial del Estadio.

#### 3.3.4. Construcciones deportivas fuera del Altis

Además del Estadio, las otras instalaciones propiamente deportivas lo constituían, junto con los Baños, la Palestra y el Gimnasio. Su construcción se realizó fuera del recinto sagrado (fig. 3) situándose los tres edificios muy próximos entre sí aunque alejados del Estadio. Esto era debido a que, mientras este último se utilizaba exclusivamente para las competiciones, el Gimnasio se usaba, normalmente, como pista de prácticas por los atletas ya que en él es donde se entrenaban para correr, saltar, lanzar o boxear y en la Palestra se ejercitaban en la lucha y el pancracio.

##### 3.3.4.1. La Palestra y el Gimnasio.

Esto parece ser así en términos generales, pero lo cierto es que sabemos muy poco sobre estas dos instituciones

en el mundo griego. (36) La palestra apareció en primer lugar, y era, como hemos dicho, fundamentalmente una escuela de lucha. Inicialmente se trataba de escuelas pertenecientes a determinados maestros -probablemente los más ricos- que al parecer alquilaban también sus locales a otros *paidotribai* menos adinerados y con menos clientela. Los gimnasios comenzaron a aparecer durante el siglo V, para institucionalizarse definitivamente en el siglo siguiente. El edificio del gimnasio era mucho mayor que el de la palestra -de hecho los gimnasios solían contar entre sus instalaciones con una sala de lucha- y tanto por su tamaño como por sus costes era generalmente financiado y controlado por el Estado, si bien parece ser que con los grandes gimnasios coexistieron otros más pequeños y de carácter privado. Cada gimnasio se hallaba bajo la dirección general de un gimnasiarca, a cuyas ordenes actuaba el *paidotribo* y el gimnasta; este último era con frecuencia un boxeador o un luchador retirado.

Rasgo distintivo y principal del gimnasio lo constituía su pista de carreras al aire libre o estadio, de una longitud de cien a doscientos metros y con un "kampter" o lugar para dar la vuelta en un extremo. En algunos gimnasios se construyó una segunda pista, cubierta y con columnatas, llamada "xystos". En los primitivos gimnasios las pistas estaban separadas de los demás edificios del complejo. El vestíbulo de entrada al edificio del gimnasio, llamado *apoditerion*, era a la vez el lugar para desnudarse y el almacén de distintos objetos: discos, correas para los puños, pesos para su levantamiento, frascos de aceite y estrigilos. Todas las dependencias del gimnasio estaban dispuestas en torno a un patio central recubierto de arena fina en el que se hallaba la palestra, lugar donde se realizaban propiamente los ejercicios. Terminados éstos, los atletas se zambullían en un piscina de agua fría.

Los nombres de Palestra y Gimnasio, aunque no son sinónimos, aparecen mezclados en el uso helenístico de tal modo que, en ocasiones, se hace prácticamente imposible saber a que edificio se refieren. Autores como Finley y Pleket consideran que la diferenciación fundamental está en que la Palestra era privada mientras el Gimnasio era público (37), pero reconocen que esta distinción no era válida para Olimpia donde ambos edificios eran públicos (38). Para Nilsson (39), que se apoya en la descripción de Vitrubio, la palestra sería la parte mas importante del Gimnasio, postura sostenida también por Marrou quien afirma: "Yo aceptaría más bien la distinción que opone la una al otro como la parte al todo: el gimnasio sería el conjunto integrado por la reunión de la palestra, campo de ejercicios rodeado de instalaciones diversas, con el estadio, pista de la carrera pedestre." (40)

A finales del siglo V y comienzos del IV, el gimnasio de había convertido en una institución griega de primera magnitud. Tres de ellos destacaban particularmente en Atenas: la academia, el liceo y el "kynosarges". Los ancianos se congregaban en ellos para observar los ejercicios de los muchachos -y para aplaudir a sus favoritos- y llegaron a construirse tribunas especiales para que pudieran acomodarse. (41) Esta costumbre de los ancianos de reunirse en los gimnasios data ciertamente ya de finales del siglo V, si bien no parece probable que en esta época se modificara ya la arquitectura con este propósito. Pero en el siglo IV algunos maestros abrieron escuelas adyacentes a los distintos gimnasios, y dos de ellos adoptaron incluso sus nombre: Platón en la Academia y Aristóteles en el Liceo.

La **Palestra de Olimpia** (fig. 49; diap. 73 a 77) se construyó en el siglo III a. d. J. C. fuera del muro del Altis. Coincidía en su esquema fundamental con el plano genérico que sobre este tipo de instalaciones trazó Vitrubio, aunque en su conjunto era menor que la diseñada por aquel en

su obra. (42) Igualmente la de Olimpia poseía a diferencia de lo habitual, un baño de agua fría en la esquina noroeste del edificio de cerca de 1,40 metros de profundidad, destinado a abluciones rápidas, así como una sección de aseos en el ángulo noroeste.

Era un edificio (fig. 50) casi cuadrado de más de 66 metros de lado (66,35 por 66,75) que enmarcaba en su zona interior un patio también cuadrado de 41 metros de lado. Entre la columnata interior y el muro exterior, se formaba una serie de compartimentos y dependencias de diversa índole y de especial relevancia y funcionalidad en la práctica deportiva. Destacaban en el ala norte el efebión o sala destinada a los jóvenes, así como el eleotesio o sala de ungüentos y aceites, el coriceo o sala donde se guardaban los sacos llenos de semillas o arena para la práctica del punch de los boxeadores, el conisterio o dependencia depósito de arenas y polvo adecuadas para el cuidado de la piel, así como los aseos y baños fríos situadas en los extremos del ángulo norte.

En el ángulo sur, destacaba una columnata de quince pilares que medía 38 metros de longitud y que formaba una doble hilera de unidades. Todas las columnas de los peristilos eran dóricas a diferencia de las anteriores que eran de estilo jónico.

En las proximidades de la esquina norte del edificio, se abría la entrada principal, adornada de un artístico propileón sostenido por cuatro columnas, existiendo además dos salidas, una también en la zona norte que conducía a los baños exteriores, así como otra de reducido tamaño que, desde la pared posterior del efebión, se abría sobre el Gimnasio.

Como particularidad específica de la Palestra de Olimpia, cabe destacar una curiosa instalación en la zona norte del patio inferior, compuesta por un tramo de 24,20

metros de longitud por 5,44 de ancho que se hallaba solada en su centro, en una extensión de 80 centímetros y a todo lo largo del pasillo, por baldosas acanaladas de arcilla. Aunque se ignora para que se utilizaba, autores como Carl Diem y Julius Jüthner consideran que era una pista especial para la práctica del salto.

Situado en el ángulo noroeste del Santuario, al norte de la Palestra y próxima a los límites del Altis, fue construido, probablemente en el siglo II a. d. J. C. el **Gimnasio** (diap. 78 a 80).

Se conservan restos del pórtico del este y del sur y, aunque no quedan resto del la columnata norte, según Dress (43), existen evidencias suficientes para suponer su existencia paralela a la columnata sur.

En el lado este, la edificación se prologa hacia el norte en dirección al Cronos sobre una distancia de 220 metros. En el patio, de diez metros de anchura, se trazaron dos pistas de carreras de 192 metros de largo con travesaños indicadores de salida y de llegada. Este lado se encontraaba cubierto con un techo de madera soportado por una doble hilera de sesenta y seis columnas dóricas.

La columnata sur se alzaba en continuidad al muro norte de la Palestra y debió ser un corredor simple a cuyo muro posterior se adosó un banco corrido.

#### 3.3.4.2. Los baños.

La casa de los baños era una institución necesaria puesto que el baño formaba parte de la rutina de los entrenamientos, ya que, aunque evidentemente estas instalaciones no nacen de su vinculación al gimnasio (44) su

utilización parece lógico considerar que les era especialmente indispensable a los atletas. "Les athlètes s'oignaient d'huile déjà avant l'entraînement afin d'assouplir leur peau et leurs muscles," (45) aunque también lo hacían en determinadas pruebas, como en el pancracio, para hacer que el adversario resbalase al tratar de sujetarlo según Ulmann (44), opinión con la que no está de acuerdo Marrou quien considera que este es un beneficio secundario ya que "este uso se combinaba con otro, cuyo efecto en este sentido era contradictorio: ya debidamente frotado, el atleta se recubría con una fina capa de polvo que dejaba caer sobre la piel en forma de leve lluvia a través de los dedos entreabiertos de la mano", no aceptando tampoco esta práctica como un sistema para asegurar las tomas del cuerpo en la lucha. Considera por lo tanto que, tanto la unción con aceite como la operación de espolvorearse con polvo la piel, tenían una finalidad higiénica, ya que esta última servía para "regular la emisión del sudor y protegía la piel contra la acción de la intemperie" (46).

Para levantar la capa que se formaba sobre la piel se utilizaba el **estrigilo** (fig. 51; diap. 81 y 82) que se componía de un largo y estrecho cuchillo (*ligula*) que se pliega en un recodo y de un mango plano (*capulus*) de perfil curvilíneo y con dos pequeñas fisuras rectangulares en el extremo.

El uso de este objeto está ampliamente documentado y difundido en el mundo greco-romano, probablemente desde el siglo VI a. d. J. C. hasta el final del Imperio. En la obra de Guillermo de Choul traducido al castellano por Baltasar Perez del Castillo en 1579, titulada "Los discursos de la religion, castramentacion, assiento del Campo, Baños y exerçios de los Antiguos Romanos y Griegos", se nos explica su utilización: "*Y podria fer que los que los vieffen no fabiendo el vfo y provecho ni como fe acomodauan, preguntafen para que eran. Yo felo dire. Los antiguos Romanos hazian llevar à fus pajes*

*estos estrigiles, estregadores, o rañadores a los baños para limpiar el fudor, como nosotros llevamos a las estufas paños de lino, y otra redomica que llamauan guta. Los rañadores hazian de plata, oro y bronce, aunque Strabon dize enel quinzeno libro de su hiftoria que los Indios vñauan pulir sus cuerpos con ligeros rañadores de evano." (47) (fig. 52)*

Son muy numerosas las representaciones de este objeto o de atletas utilizándolo. En escultura destaca el Apoxiomeno de Lisipo (diap. 83; fig. 53) (48), obra en la que por primera vez el pecho es cruzado a la altura de los pectorales por el brazo izquierdo, que es el que lleva el estrigilo, bajo el brazo derecho tendido hacia adelante. Antes de que Lisipo imponga su dominio, encontramos otro atleta realizando la operación de quitarse la arena con el estrigilo, es el atleta de Efeso. (diap. 84; fig. 54)

En la cerámica el estrigilo aparece tanto en escenas en las que los atletas están representados realizando la operación de limpieza, [como en el ánfora del Museo de Viena (fig. 55; diap. 85) y en el medallón central del vaso que se encuentra en el Museo Arqueológico de Madrid. (fig. 56 a y 56 b; diap. 86)] o sencillamente con él en la mano (fig. 57 a 72; diap. 87 y 88), como formando parte del decorado de distintas escenas. Así ocurre en el Kylix ático de figuras rojas de la fig. 73, en el que en la parte exterior (fig. 73 a; diap. 89) podemos ver como aparece recogida una escena con tres muchachos y en la que la presencia de los estrigilos y las aceiteras parecen querer indicar que se trata de una escena de palestra. Otro tanto parece querer señalar la presencia de este instrumento en el interior de esta misma vasija (fig. 73 b; diap. 90) y en la cerámica reproducida en la fig. 74 (diap. 91), en las que aparecen sendos hoplitodromos con estos instrumentos, por lo que no pueden ser consideradas como escenas de guerra sino de gimnasio.

Las escenas de la vida cotidiana atraen a los pintores. Uno de los temas más frecuentes y mejor adaptados por lo demás al destino de la hidria en que aparece representado, es el de las mujeres que van a buscar agua a la fuente (diap. 92). A veces esas fuentes reciben la visita de los efebos que, con toda inocencia, vienen a ducharse en ellas. Una hidria vivamente coloreada del "Pintor de Antimenes" muestra también, al lado de los efebos que se lavan, a otros jóvenes que, a la sombra de los árboles donde han colgado sus vestidos, se untan el cuerpo de aceite. (diap. 93; fig. 75) Esta escena puede representarse también en interiores, como en el caso de la crátera en forma de cáliz decorada por Eufronio (diap. 94a-b-c; fig. 76a-b), en donde el atavío de los efebos da pretexto a una serie de observaciones que versan sobre figuras en movimiento, con sus gestos de torsión y los cuerpos en escorzo. Eufronio trató deliberadamente de pintar actitudes atrevidas que planteaban problemas difíciles de resolver: la más notable es la actitud escultórica del efebo de la derecha, con su cuerpo entero de frente, una pierna igualmente de frente y la otra de tres cuartos. El efebo de la izquierda está visto de espaldas, una pierna levantada hacia atrás, en equilibrio inestable, con un hombro mucho más alto que otro. La asimetría general del cuerpo está bien tratada, pero el detalle gracioso del manto echado sobre los hombros, la mano que se apoya en la cabeza del joven esclavo transforman un seco estudio de anatomía en un grupo lleno de encanto. A su lado, con una postura de disimetría análoga, pero esta vez observada de perfil y con una torsión más acentuada, aparece un efebo que levanta su aribalo. El frasco del aceite (diap. 95; fig. 77) formaba parte del equipo que había de portar el atleta. La provisión del aceite necesario representaba una de las más onerosas inversiones que debía afrontar todo buen gimnasta. (49)

De todo lo dicho se desprende la importancia que los baños debían de tener en lugares en los que la actividad



deportiva cumplía un papel preponderante como Olimpia, donde se construyeron, desde mediados del siglo V a. d. J. C. hasta los comienzos del periodo cristiano, distintos tipos de baños e instalaciones termales.

En la esquina sudoeste de la Palestra y a mediados del siglo V a. d. J. C., se construyó una instalación higiénica de ducha o baño que se componía de una sala rectangular de 12 por 4 metros, en cuyo interior había un pozo del cual sacaban el agua necesaria los atletas para sus abluciones. La simplicidad del sistema estaba aparejada con la carencia de locales de entrenamiento en la época, en la que los ejercicios de entreno y preparación se realizaban al aire libre al no haber sido aún construidos el Gimnasio y la Palestra. El sencillo compartimento fue pues un lugar cerrado en donde los atletas se lavaban con agua fría al cobijo del viento. Con el transcurso del tiempo, la originaria y esquemática instalación, se fue sucesivamente agrandando y transformando, incorporándosele otra dependencia anexa en la que se colocaron diversas y pequeñas bañeras de cadera o asiento, que progresivamente fueron aumentando en número. (fig. 78)

Otras edificaciones vinculadas, aunque indirectamente, con las actividades deportivas eran el Buleuterión y el Leonideón.

#### 3.3.4.3. El Bouleuterión.

Se encontraba situado en la zona sur del bosque sagrado, próximo al templo de Zeus, pero fuera del Altis. Era el edificio de alojamiento, sala de reuniones y sesiones del Bule o Senado Olímpico cuya misión era la de oír y resolver sobre las denuncias presentadas contra los jueces y atletas por irregularidades cometidas en el desarrollo de los Juegos,

así como cualquier otro tipo de reclamación urgente y grave con los mismos relacionada.

El conjunto arquitectónico del edificio lo componían dos naves absidiales de desigual dimensión (30,79 metros la del norte por 30,53 metros la del sur) que enmarcaban en su espacio interior un patio cuadrado de 14, 28 metros de lado. (fig. 79)

No se sabe con certeza la fecha de construcción del edificio, aunque dado sus características técnicas, muy parecidas a las utilizadas por los pisatios, hace suponer que sería edificado entre el 668 al 572 a. d. J. C., época de control del Santuario por éstos.

#### 3.3.4.4. El Leonideón.

Fue edificado entre el 330 y el 320 a. d. J. C., por Leonidas, de ahí su nombre. Se encontraba fuera de la zona sagrada, en el ángulo sudoeste del recinto.

La planta era una base casi cuadrada de piedra conglomerada con una dimensión de 80,18 por 73,51 metros, siendo toda la edificación equidistante de un patio interior, en el que había jardines con fuentes y arbolado. (fig. 80)

Las columnas de su peristilo exterior eran de estilo jónico, con un total de ciento treinta y ocho unidades. La columnata interior que daba al patio central era de estilo corintio y estaba integrada por cuarenta y ocho pilares.

Era el lugar reservado para alojamiento de dignatarios y personalidades que acudían a Olimpia durante la celebración de los Juegos.

#### 3.3.5. Notas bibliograficas

(1) PAUSANIAS: *Descripción de Grecia*. V. 10, 1.

(2) PAUSANIAS: *op. cit.* V. 14, 9.

(3) PÍNDARO nos habla del "Altis" en *Olímpica* X (45), mencionando que fué Heracles quien, después de vencer a Augias, "trazó en honor del Padre Supremo el recinto sagrado. Y, clavando en torno la empalizada, en un libre espacio separó el "Altis", y en torno suyo dispuso un terreno llano, reposo de los festines, haciendo honores a la corriente del (dios) Alfeo.

(4) PAUSANIAS: *op. cit.* V. 16, 2.

(5) PAUSANIAS: *op. cit.* V. 16, 4.

(6) PAUSANIAS: *op. cit.* V. 16, 2.

(7) FOTINOS, Espiros: Olimpia, pag. 42.

De esta última opinión es también DURÁNTEZ, cf. Las Olimpiadas Griegas, pag. 73.

(8) CHARBONNEAUX Grecia clásica, pag. 20. En este mismo autor se puede ver una completa descripción de este templo.

(9) PAUSANIAS: *op. cit.* V. 11, 1 a 3.

Con respecto a este mismo tema nos dice PAUSANIAS en V, 9, 1: "Algunas pruebas de Olimpia desaparecieron por cambiar los eleos de parecer. Así el pentatlón infantil, establecido en la olimpiada treinta y ocho, ganando la corona Eutélidas, lacedemonio, no volvió a repetirse por decisión de los eleos". Haciendo referencia a este texto de Pausanias nos dice MARROU: "La elaboración de este institución (la palestra) y de este tipo de enseñanza (deportiva) debió de consumarse en el último tercio del siglo VII, pues en ese momento (precisemos, para

Olimpia, a partir del 632) es cuando aparecen en los grandes juegos panhelénicos los concursos juveniles que ratifican la educación física de los jóvenes..."

(10) FOTINOS: *op. cit.*, pag. 36.

(11) PAUSANIAS: *Ob. cit.* V. 20, 9.

(12) PAUSANIAS: *op. cit.* V. 13, 1-4.

(13) Cf. YALOURIS, N. "The sanctuary of Olympia", en The Olympic Games in ancient Greece. pag. 92.

(14) PAUSANIAS: *op. cit.* V. 20, 10.

(15) DREES, Ludwig: Olympia. God. Artists and Athletes, pag. 122.

(16) PAUSANIAS: *op. cit.* V. 13, 8-11.

(17) Pausanias nos dice que "Yendo hacia el estadio por el camino que va desde el Metroon, está a la izquierda al pie del monte Cronio una terraza de piedra que sube por gradas; junto a esta terraza hay imágenes de bronce de Zeus, hechas con el dinero de las multas puestas a los atletas por sus faltas, y llamadas por los del país Zanes". *Op. cit.* V, 21, 2.

(18) *op. cit.* V. 21, 3.

(19) *op. cit.*, pag. 125.

(20) PAUSANIAS: *op. cit.* V. 21, 17.

(21) FOTINOS, Espiros: *op. cit.*, pag. 33.

(22) PAUSANIAS: *op. cit.* V. 22, 21.

- (23) MALLWITZ, A. Olympia und seine bauten, pag. 167.
- (24) PAUSANIAS, *op. cit.* VI. 19, 2.
- (25) PAUSANIAS, *op. cit.* VI. 19, 4 a 6.
- (26) MALLWITZ. *Op. cit.*, pag. 169.
- (27) PAUSANIAS, *op. cit.* VI. 19, 12.
- (28) PAUSANIAS, *op. cit.* VI. 19, 15.
- (29) *op. cit.*, pag. 88.
- (30) KUNZE. *Das Satadion*, en 100 Jahre deutsche Ausgrabung in Olympia, pag. 49.
- (31) KUNZE. *Olympia*, en Neue deutsche Ausgraabungen im Mittelmeergebiet und im vorderen Orient, pag. 226
- (32) KUNZE. *Das Satadion*, pag. 48.
- (33) ULMANN, De la gymnastique aux sports modernes, pag. 56.
- (34) *op. cit.* VI. 20, 9.
- (35) FERRER-HOMBRAVELLA, José: *De las ruinas de Olimpia a la Academia Olimpica Internacional*.
- (36) Para un estudio de estas construcciones cf. DELORME, Gymnasio. étude sur les monuments consacrés à l'éducation en Grèce (des origines à l'Empire romain).
- (37) The Olympic Games, pag. 90.
- (38) *Ibid.*, pag. 51.

- (39) La scuola nell'età ellenistica, pp. 43-44.
- (40) Historia de la educación en la antigüedad, pag. 171.
- (41) VITRUBIO, De architectura, V. c. XI, 1; V. c. x, 2.  
"Constituantur autem in tribus porticibus exhedrae spatiosae,  
habentes sedes, in quibus philosophi, rhetores reliquique, qui  
studiis delectantur, sedentes disputare possint."
- (42) *Ibid.*, V. c. II.
- (43) *op. cit.*, pag. 48.
- (44) ULMANN, *op. cit.*, pag. 16.
- (45) GINOUVÈS, Recherches sur le bain dans l'Antiquité  
grecque, pag. 140.
- (46) MARROU, *op. cit.* pag. 169.
- (47) pag. 461.
- (48) La reproducción ofrecida aquí corresponde a una copia  
romana en mármol del bronce creado por Lisipo en su madurez,  
hacia el año 320 a. d. J. C., y que fue transportado a Roma  
por deseo de M. Agrippa y colocado delante de la terma  
construida entre el 25 y el 19 a. d. J.C. (Plinio; *Nat. hist.*  
*XXXIV, 62*)
- (49) cf. MARROU, *op. cit.* pag. 169.

## FIGURAS



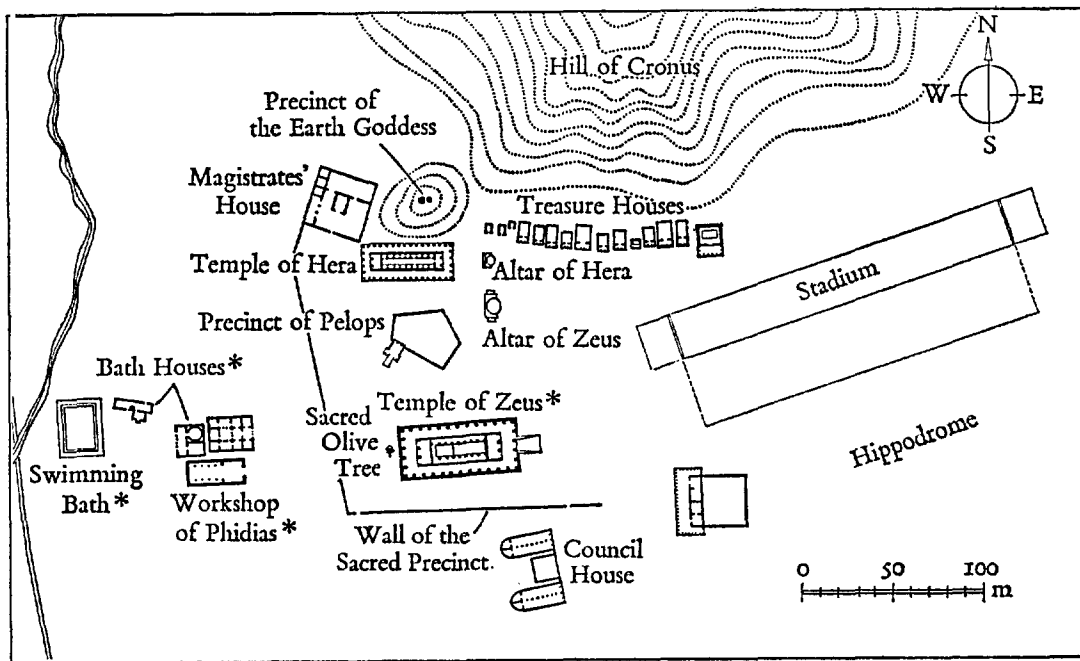


fig. 1.- Plano de Olimpia.

Siglo VI y V a. d. J. C. Los asteriscos indican los edificios construidos después del 500 a. d. J. C.

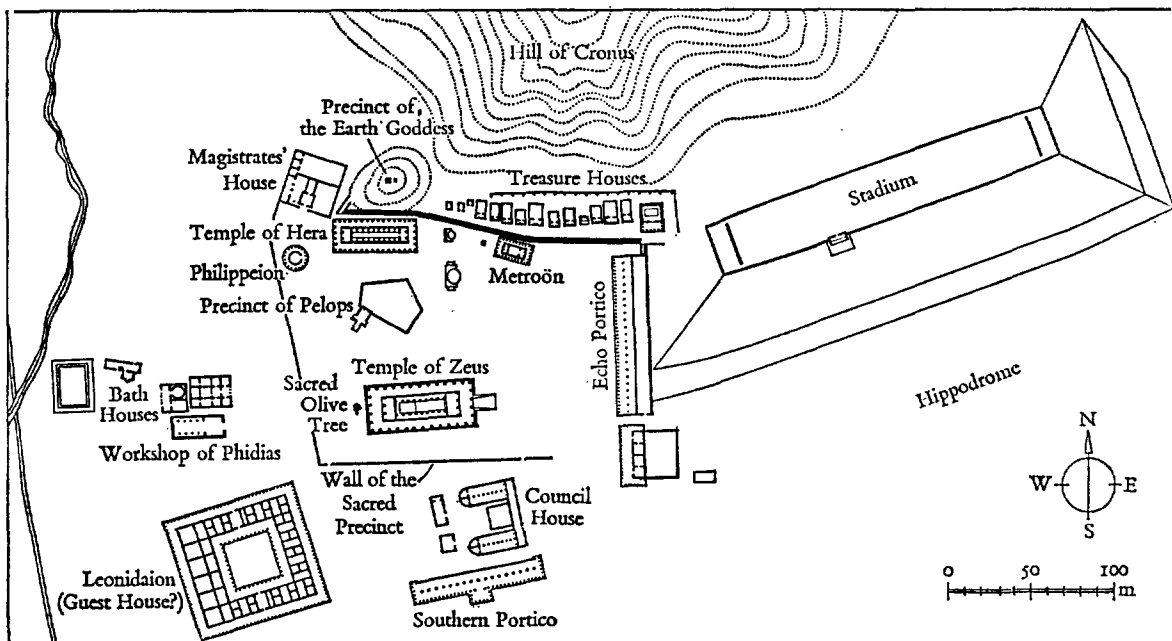


fig. 2.- Plano de Olimpia. Siglo IV a. d. J. C.

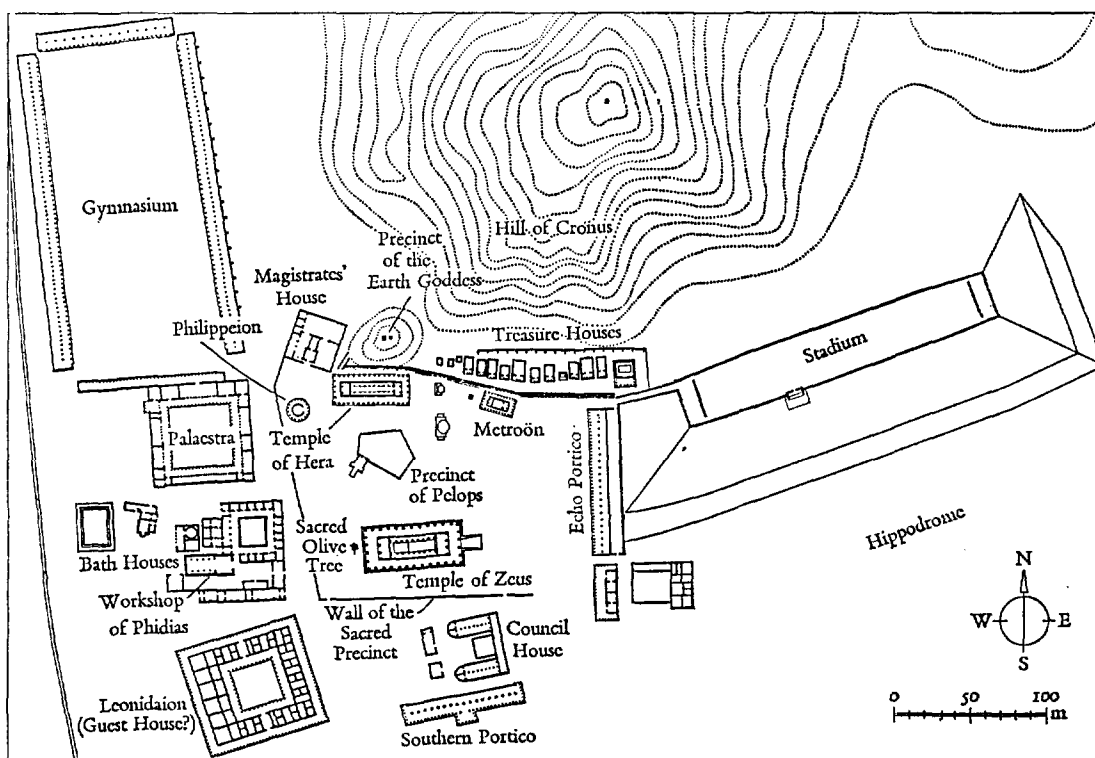


fig. 3.- Plano de Olimpia. época Helenística.

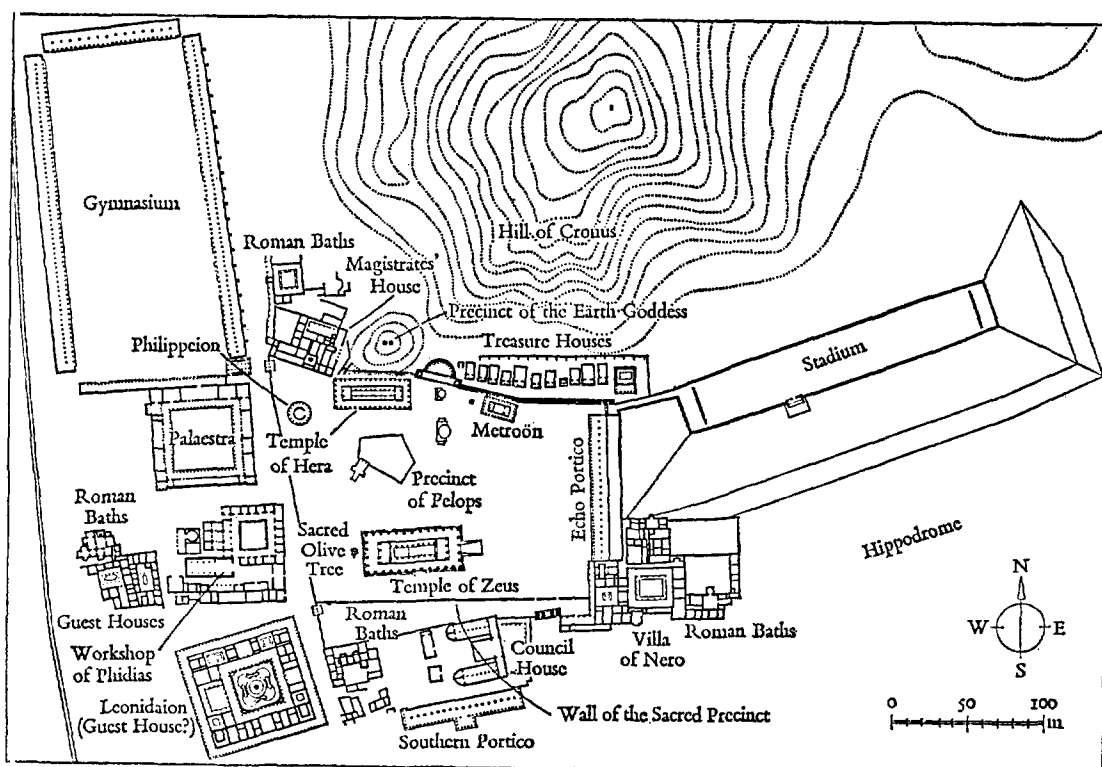


fig. 4.- Plano de Olimpia. Imperio Romano.

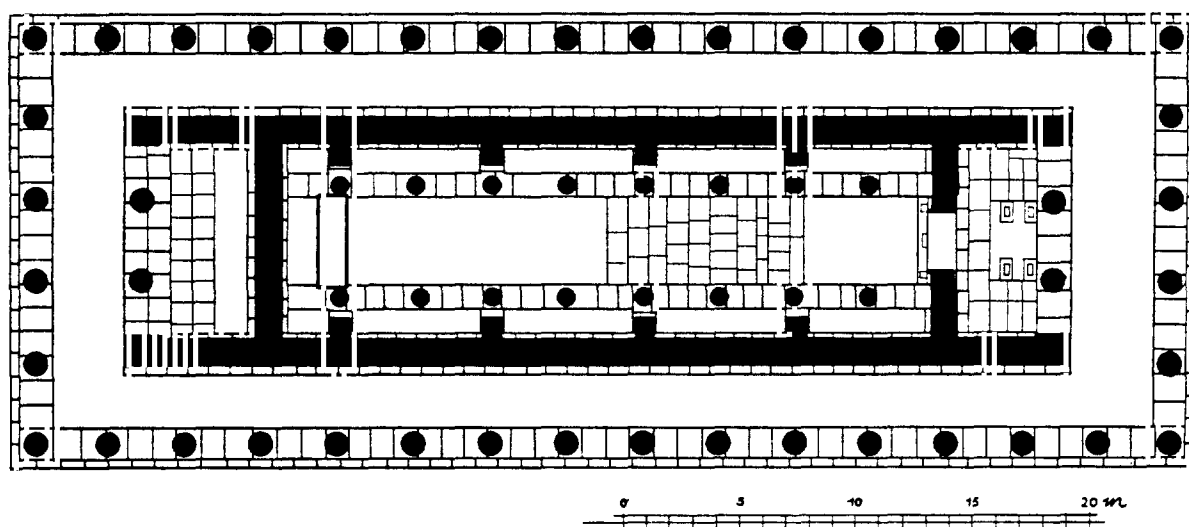


fig. 5.- El templo de Hera. Plano general de distribución según A. Mallwitz.

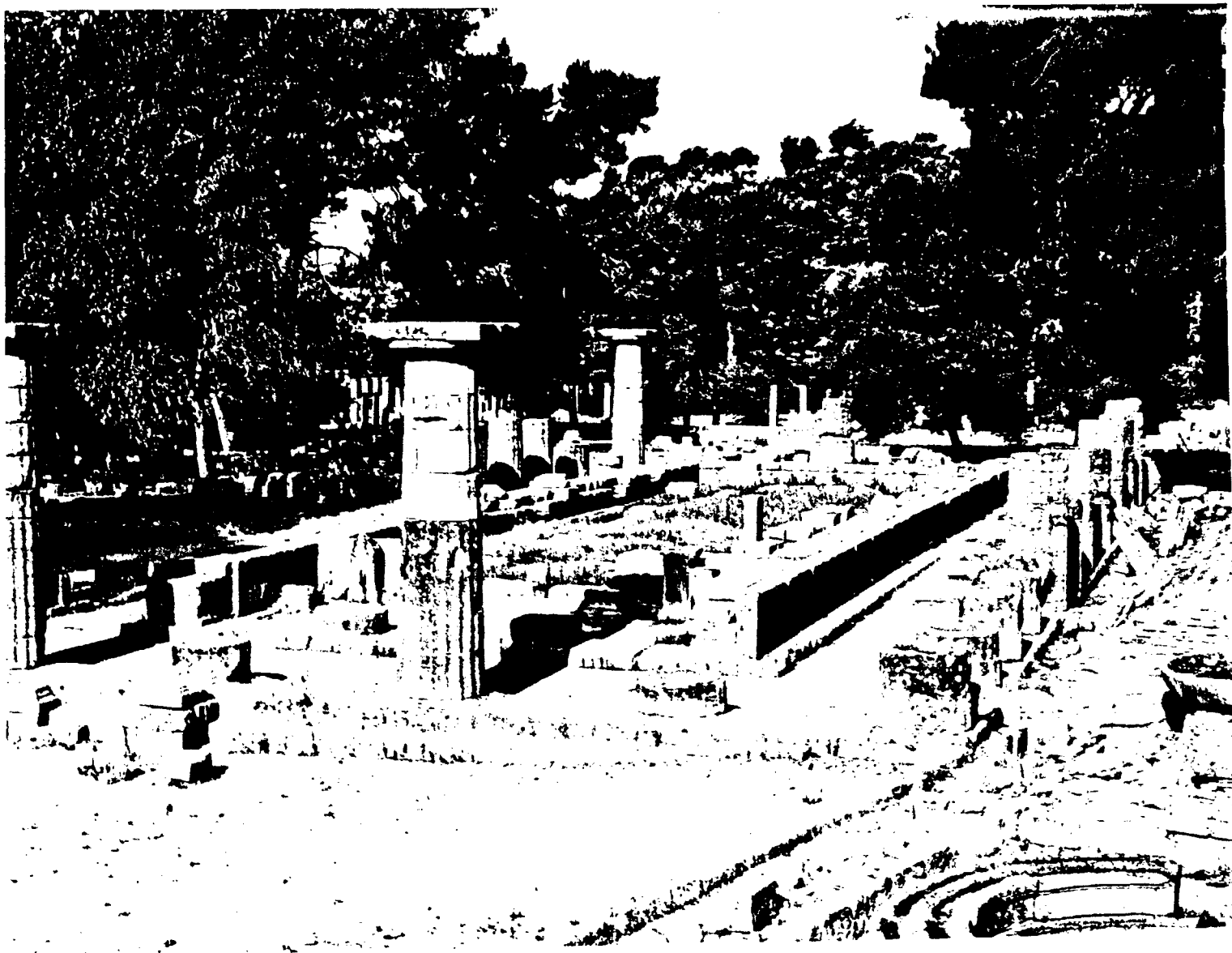


fig. 6.- El templo de Hera visto desde su ángulo nordeste. s. VI  
a. d. J. C.



fig. 7.- Corredora. Figura de bronce. Londres, British Museum.

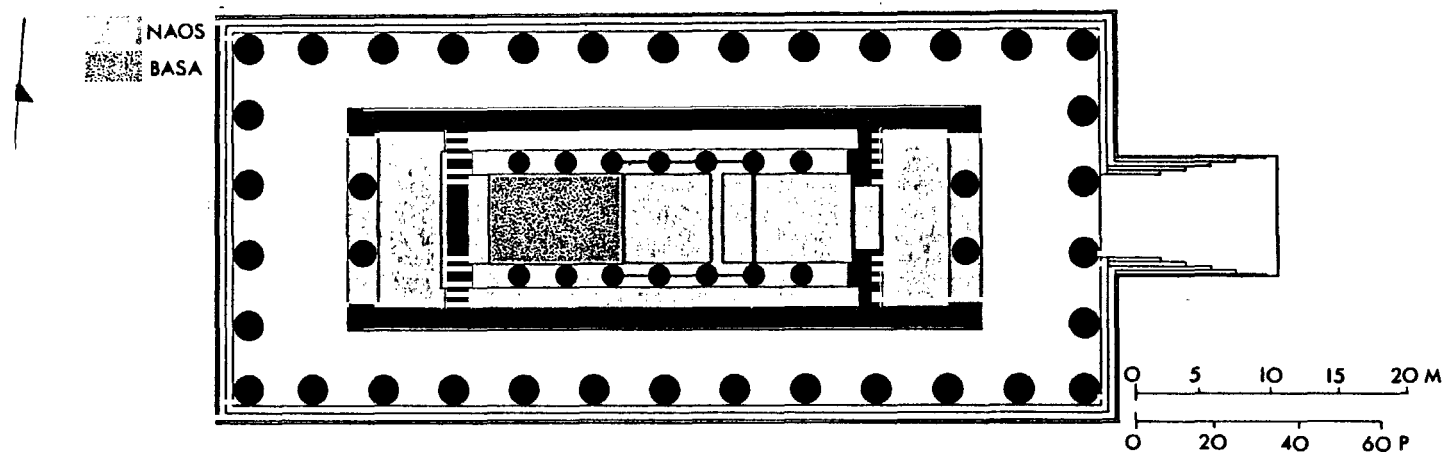


fig. 8.- Olimpia. Templo de Zeus. Planta.

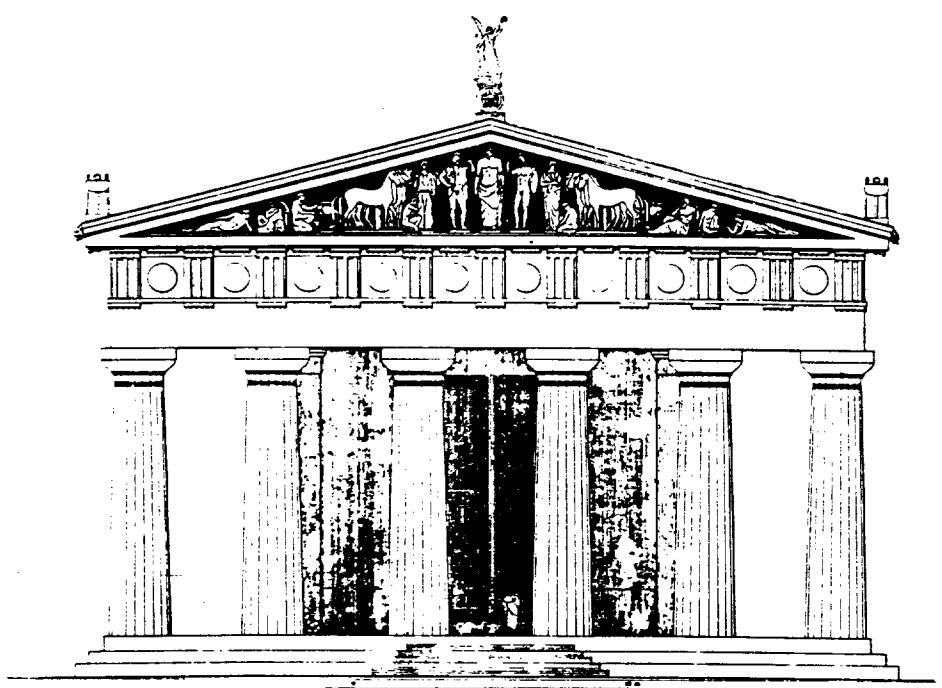


fig. 9.- Templo de Zeus. Reconstrucción de la fachada Este y  
figuras del Frontón según F. Studniczka y P. Grunauer.

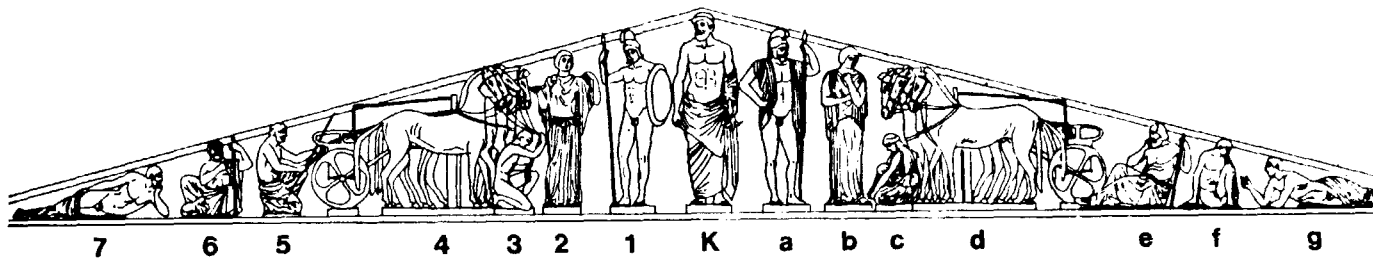


fig. 10.- Distribución de las figuras del grupo escultórico del Frontón Este del Templo de Zeus en Olimpia, según Hirschfeld, Kekule y Herrmann. K-Zeus. a-Enomao. b-Esterope. c-sirvienta. d-cuadriga de Enomao. e-el viejo adivino. f-Mirtilo. g-el río Cladeo. 1-Pelope. 2-Hipodamia. 3-Esfero. 4-Cuádriga de Pélope. 5-auriga de Pélope. 6-adivino. 7-el río Alfeo.



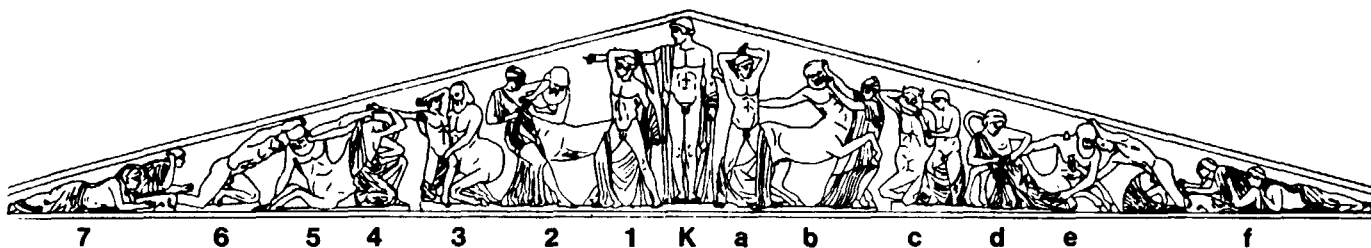


fig. 11.- Distribución de las figuras del Frontón Oeste del Templo de Zeus en Olimpia, según G. Treu: K-Apolo. a-Teseo. b-centauro y mujer lapita. c-centauro y joven lapita. d-mujer lapita. e-centauro acuchillado por joven lapita. f-mujeres lapitas. 1-Piritoo. 2-Euritió y Deidamia. 3-centauro y joven lapita. 4,5,6-mujeres lapitas, centauro y joven lapita. 7-mujeres lapitas.

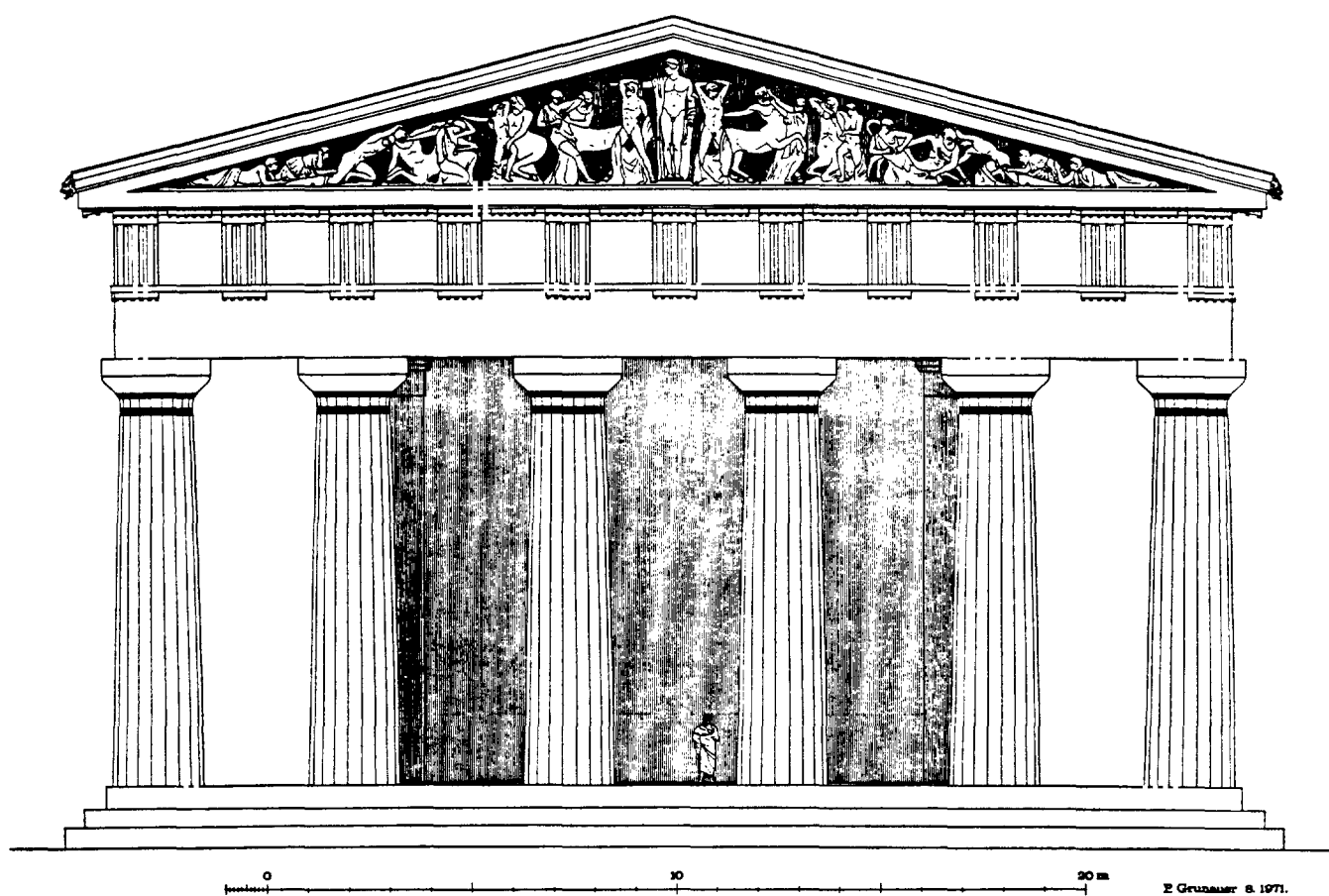


fig. 12.- Fachada y Frontón Oeste del Templo de Zeus en Olimpia.  
Reconstrucción según G. Treu y P. Grunauer.

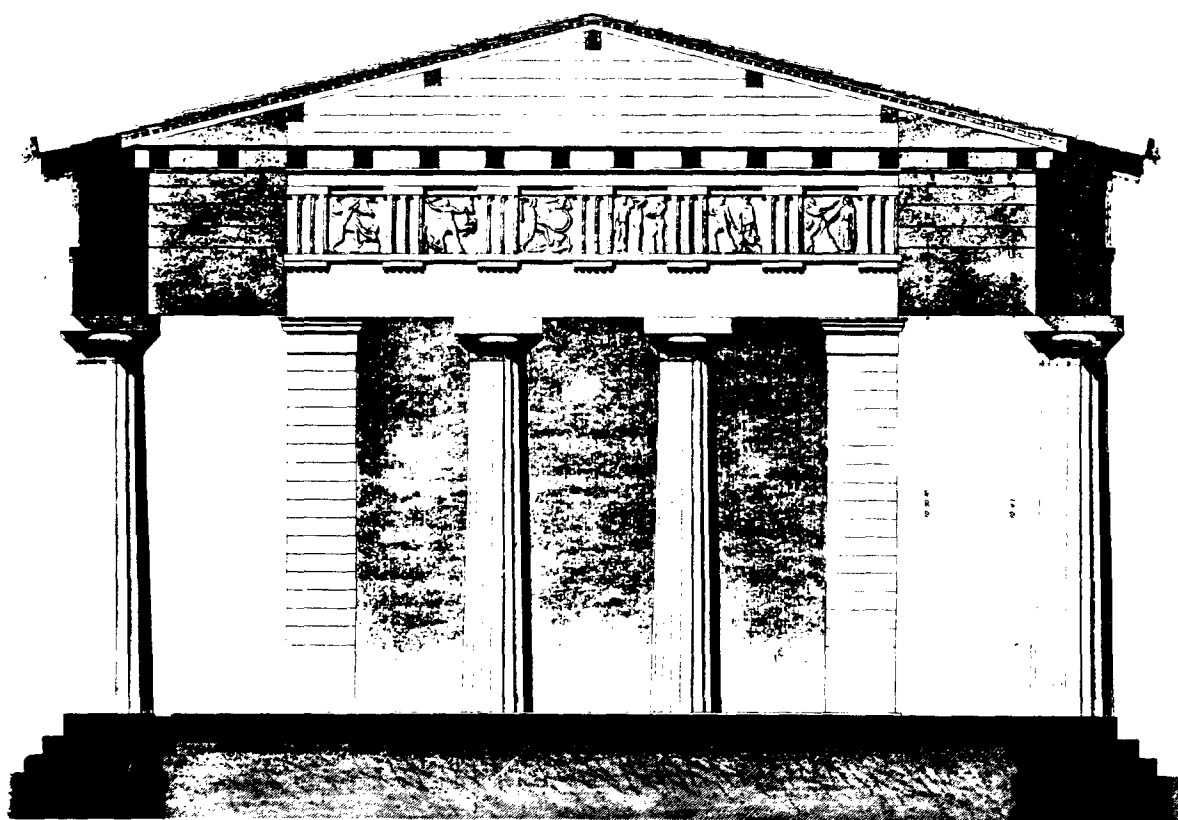


fig. 13.- Templo de Zeus en Olimpia. Sección transversal del pronaos con visión interior de la fachada de la cella y las metopas. Reconstrucción según A. Mallwitz.



fig. 14.- Heracles y el jabalí de Erimanto.  
Reconstrucción según Treu-Yalouris.

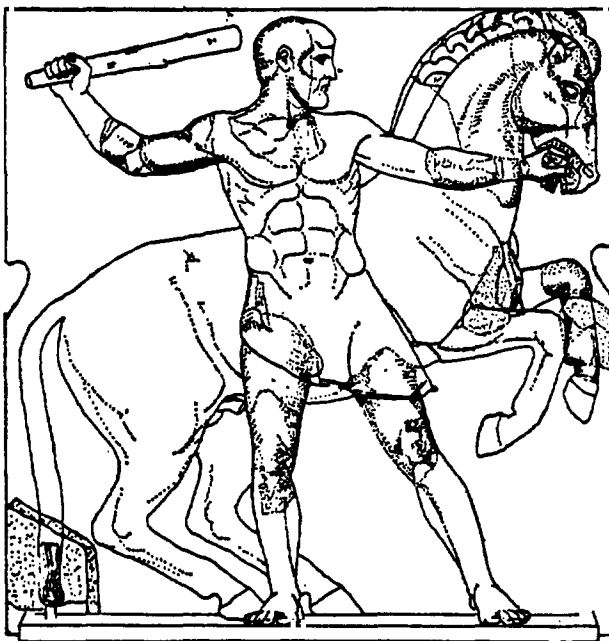


fig. 15.- Heracles y la Yeguas de Diómedes.  
Reconstrucción según Treu-Yalouris.



fig. 16.- Heracles y Geriones.  
Reconstrucción según Treu-Yalouris.

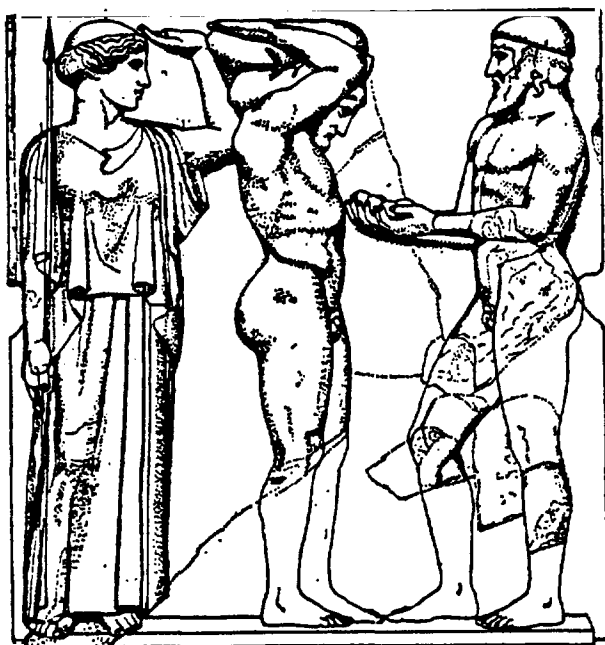


fig. 17.- Heracles y Atlante y Atenea.  
Reconstrucción según Treu-Yalouris.

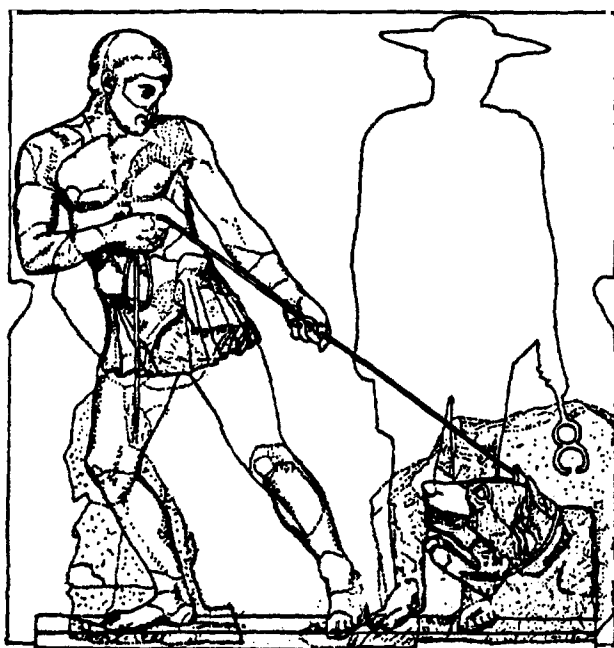


fig. 18.- Heracles y el Can Cerbero.  
Reconstrucción según Treu-Yalouris.

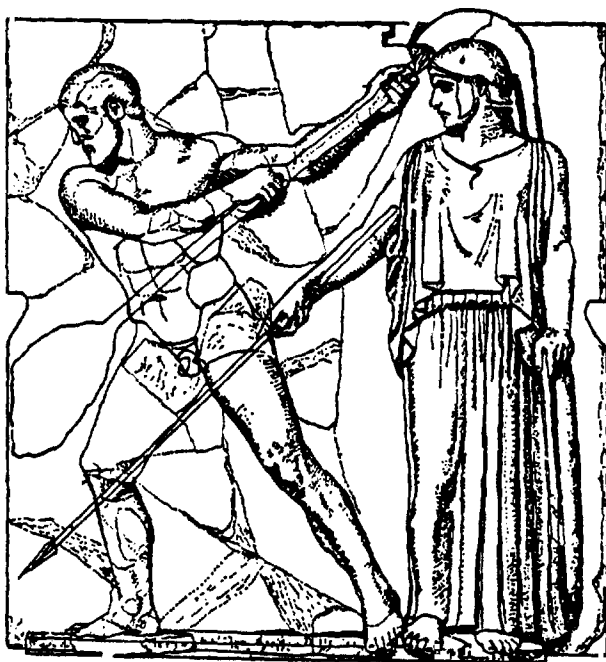


fig. 19.- Heracles ayudado por Atenea, limpiando los establos de Augias. Reconstrucción según Treu-Yalouris.



fig. 20.- Atenea y Hermes acompañando a Heracles, después de haber  
dado éste muerte al Leon de Nemea.  
Reconstrucción según Treu-Yalcouris.



fig. 21.- Heracles dando muerte a la Hidra de Lerma.  
Reconstrucción según Treu-Yalcouris.



fig. 22.- Heracles presentando a Atenea las aves del lago Estinfalo. Reconstrucción según Treu-Yalouris.

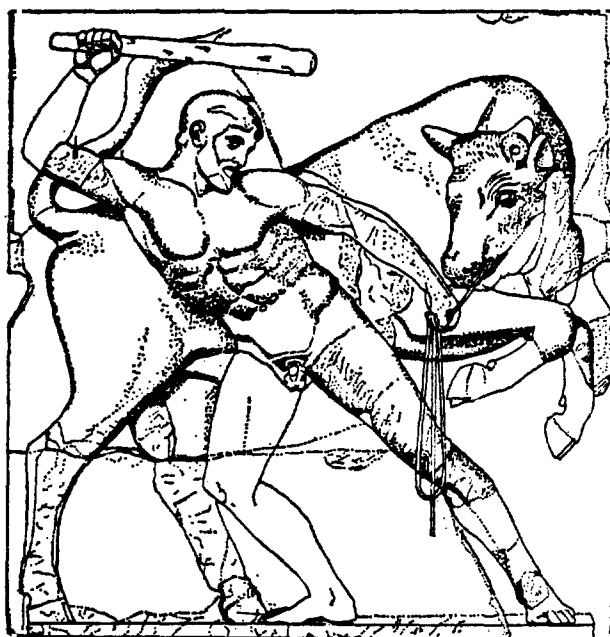


fig. 23.- Heracles y el toro de Creta.  
Reconstrucción según Treu-Yalouris.



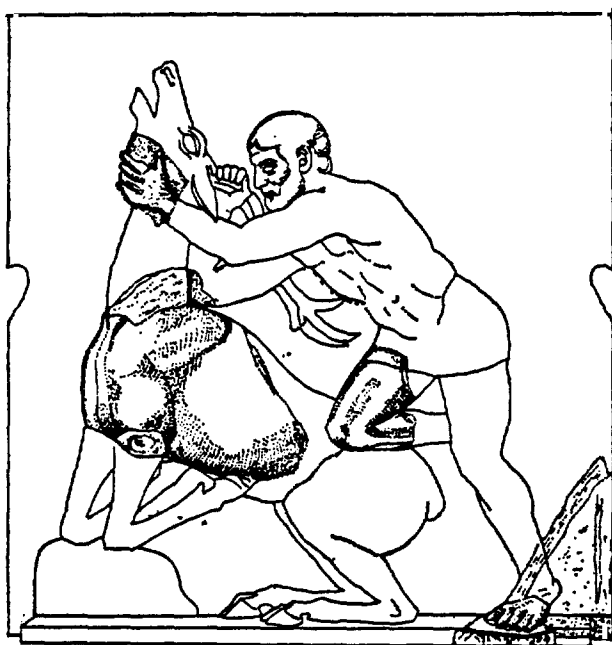


fig. 24.- Heracles capturando la cierva de Arcadia.  
Reconstrucción según Treu-Yalouris.



fig. 25.- Heracles dando muerte a la amazona Hipólita.  
Reconstrucción según Treu-Yalouris.

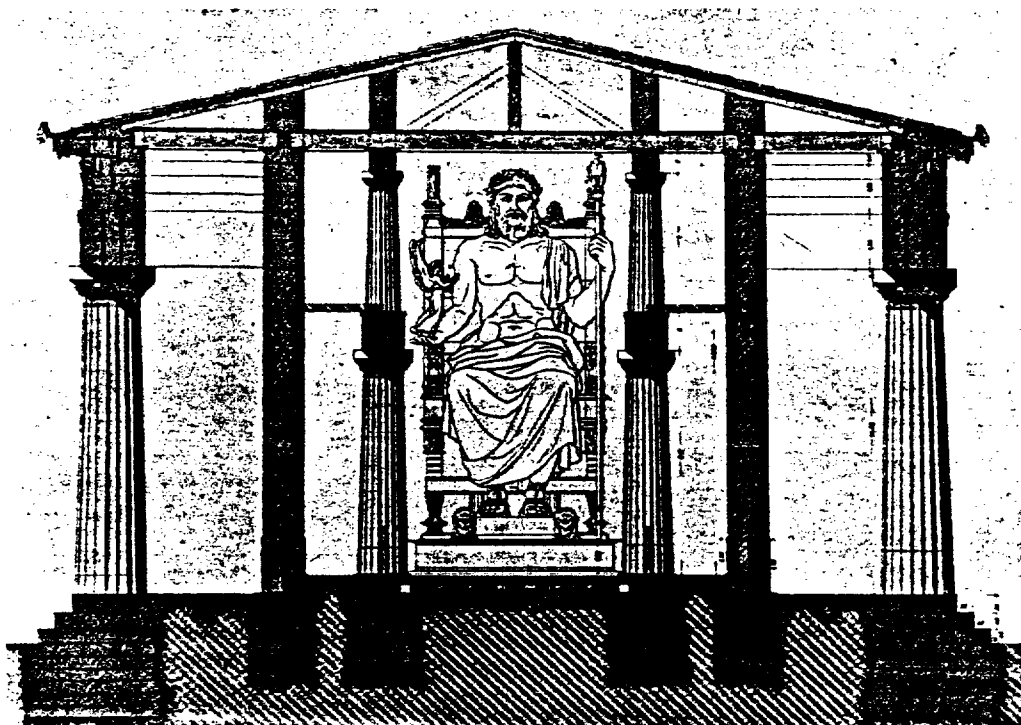


fig. 26.- Olimpia. Templo de Zeus. Corte y situación de la estatua de culto en la cella.

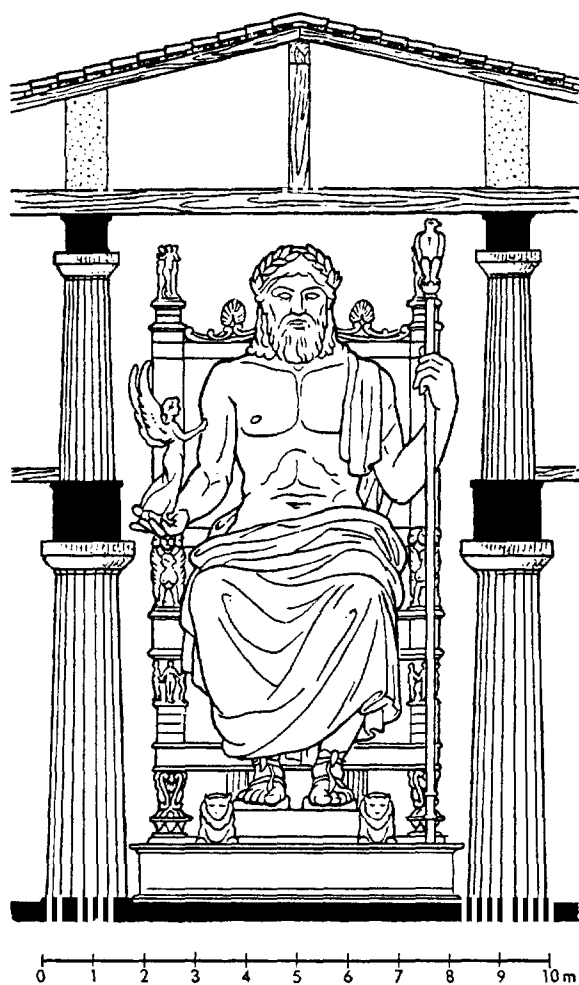


fig. 27.- La estatua criselefantina de Zeus. Obra de Fidias.  
Reconstrucción según Adler.

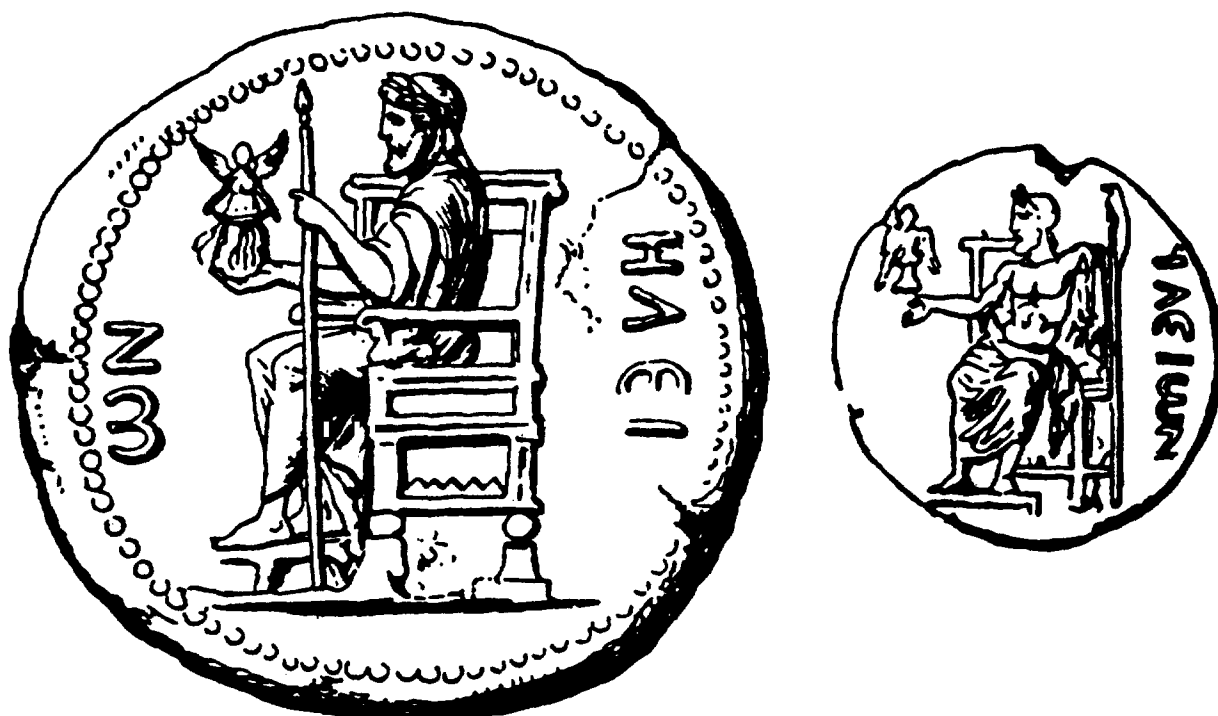


fig. 28.- Monedas eleas con la efigie del Zeus de Fidias. Emitidas en tiempos del emperador romano Adriano.

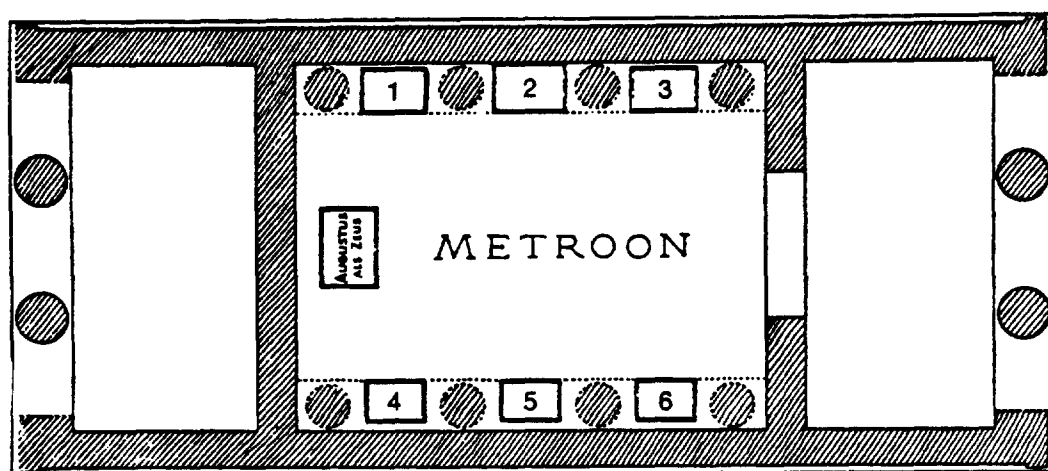


fig. 29.- Plano del Metroón durante el periodo romano, consagrado entonces al dios Zeus, encarnado en la persona del emperador Augusto. En el centro del lado izquierdo del Templo, estaría colocada la estatua colosal de Zeus-Augusto y a continuación las de Domiciano 1 (?), Claudio 2, Tito 3, Domiciano 4(?), Agripina 5, y Julia 6.

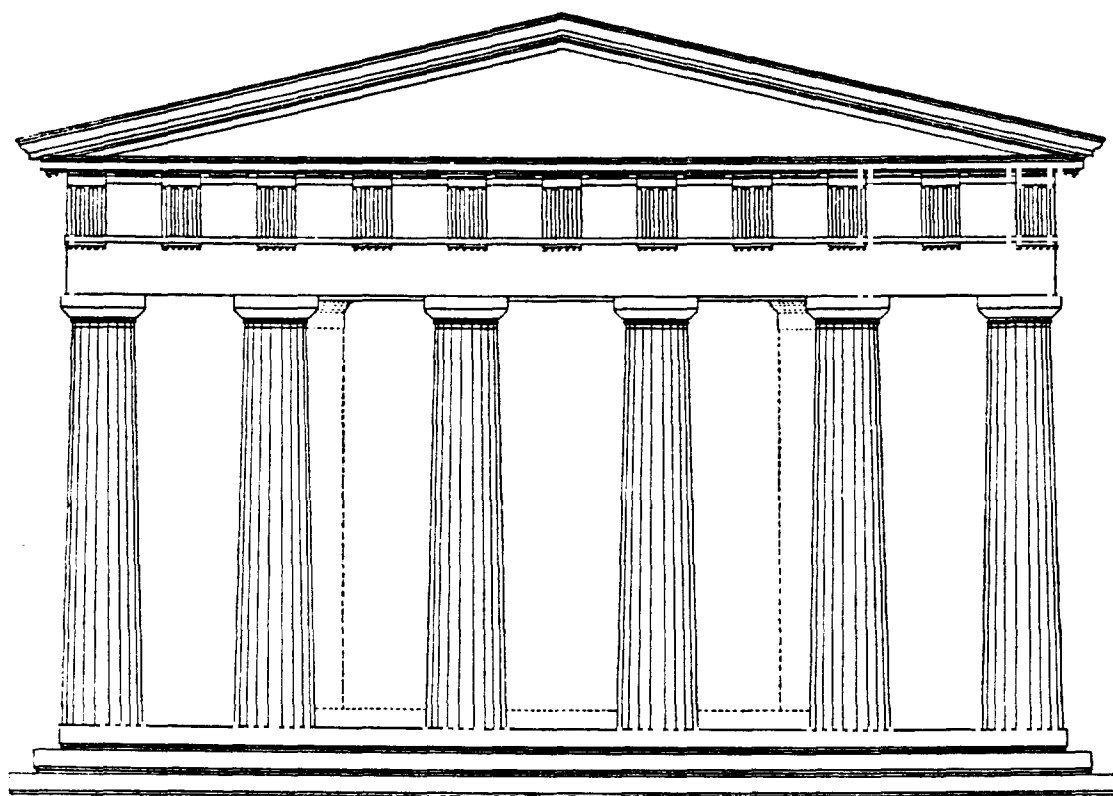


fig. 30.- El Metroón. Reconstrucción de la fachada. Siglo IV a. d.  
J. C.

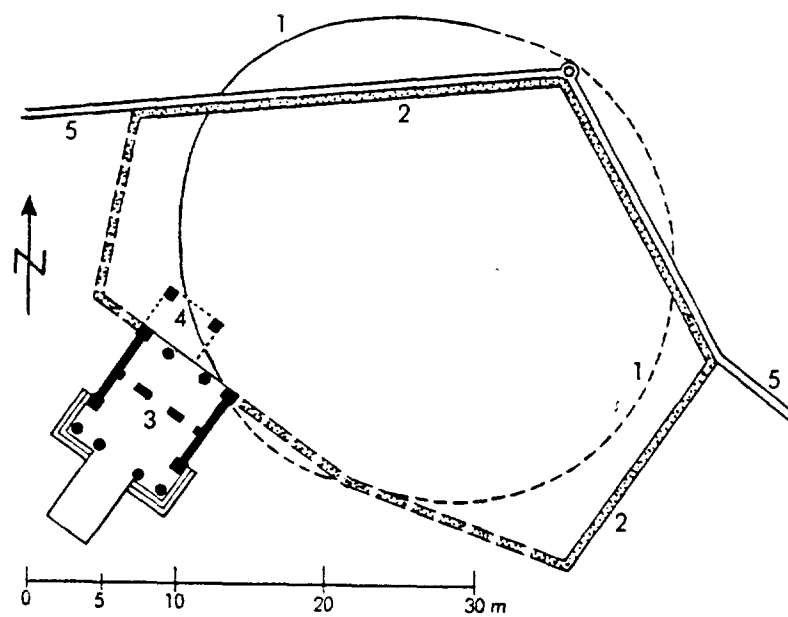


fig. 31.- El Pelopión. 1-Pelopión I. 2-Pelopión II y III.  
3-Puerta III. 4-Puerta II. 5-Conducción de agua.  
Según W. Dörpfeld.

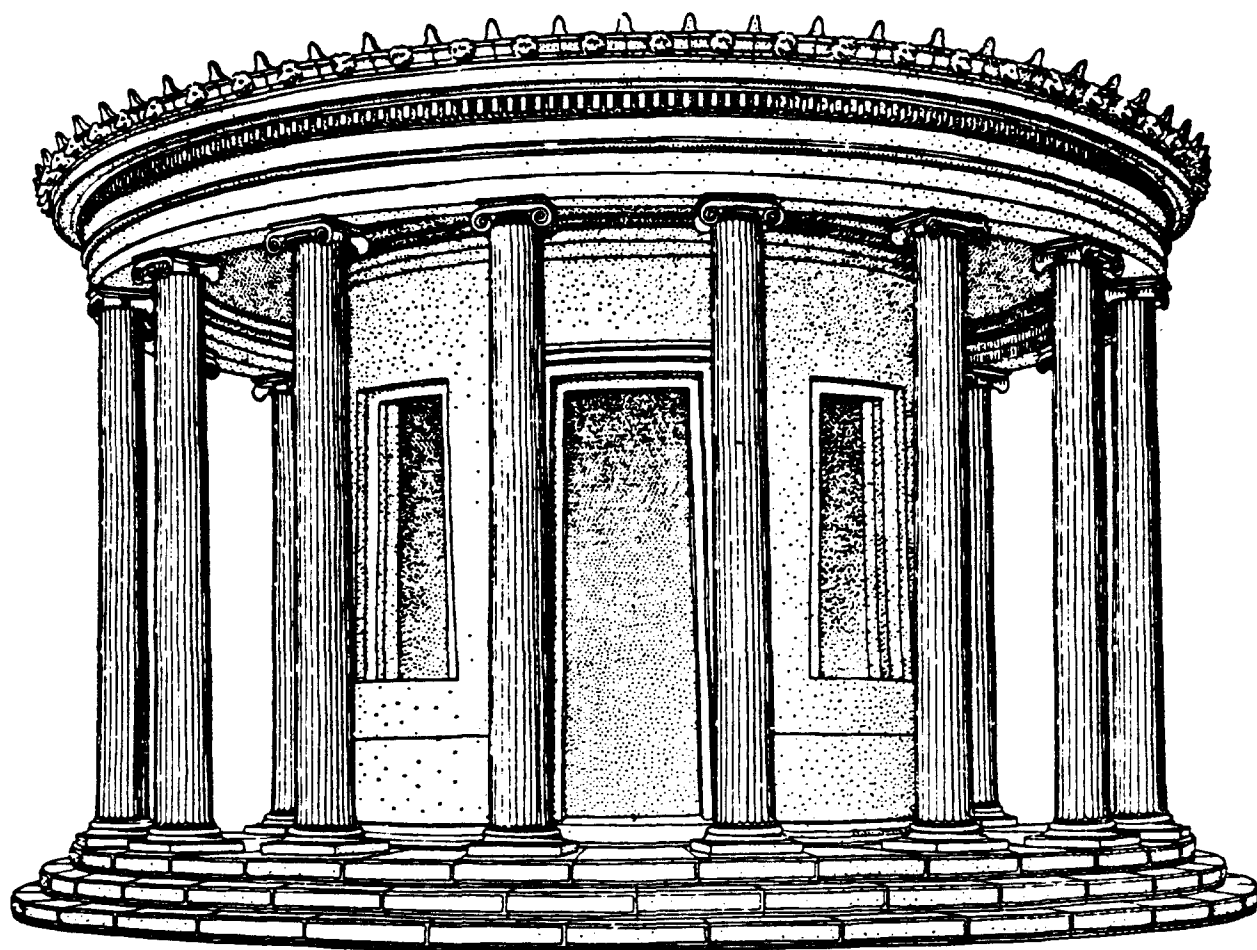


fig. 32.- El Filipeón o Rotonda de Filipo. Reconstrucción según  
H. Schleif.



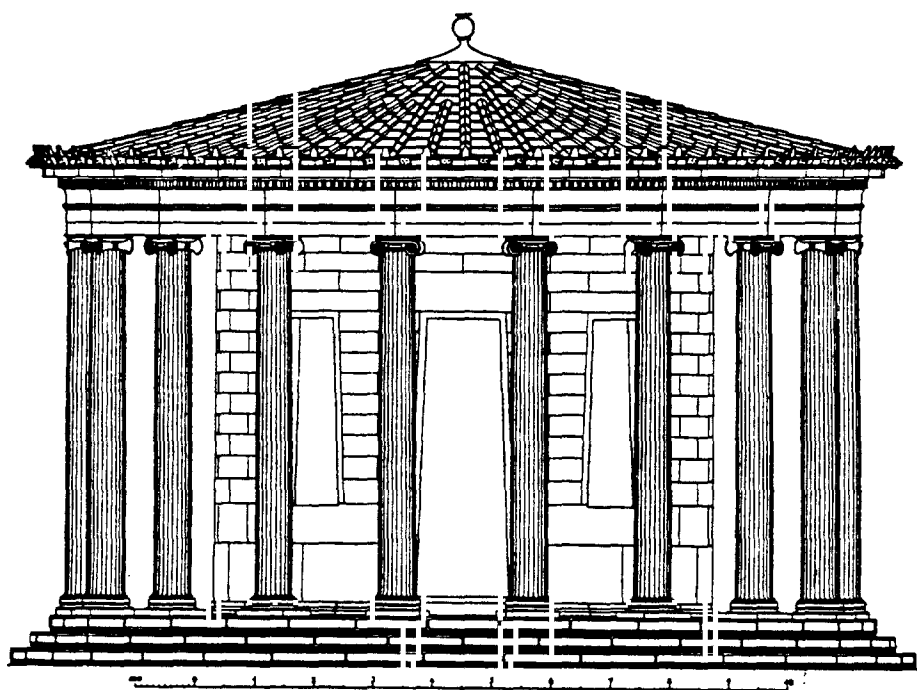


fig. 33.- El Filipeón. Vista frontal.  
Reconstrucción de Hans Schleifen.

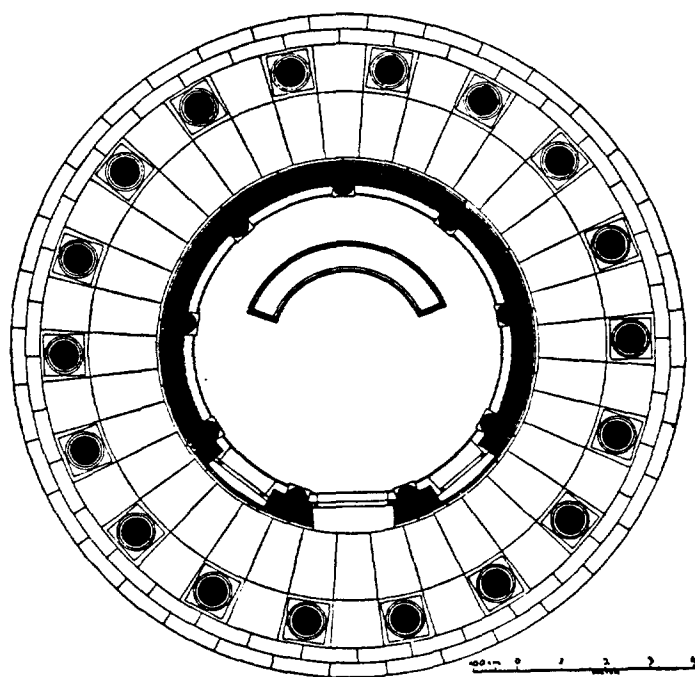


fig. 34.- El Filipeón. Plano de distribución.

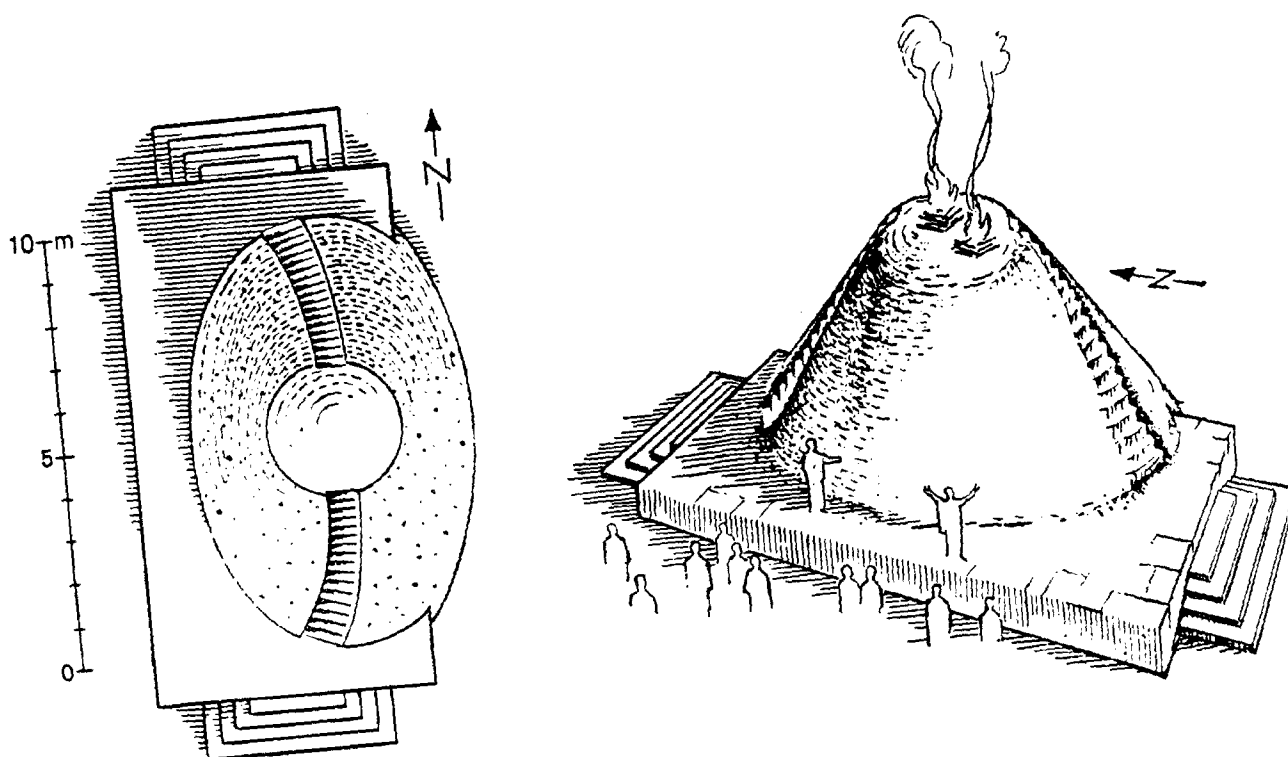


fig. 35.- El Gran Altar de Zeus en la época de Pausanias.  
Según Hans Schleif.

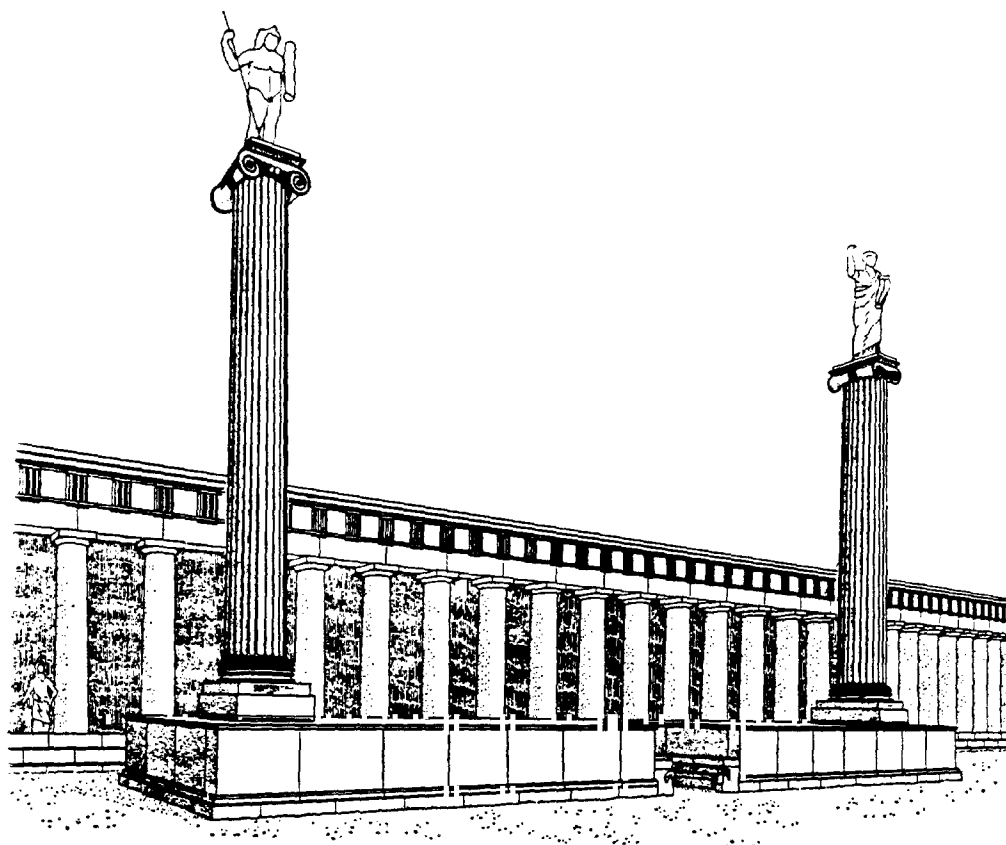


fig. 36.- Columnas de los Tolomeos sobre la fachada de la Galería  
o Pórtico del Eco.

Reconstrucción según W. Hoepfner.

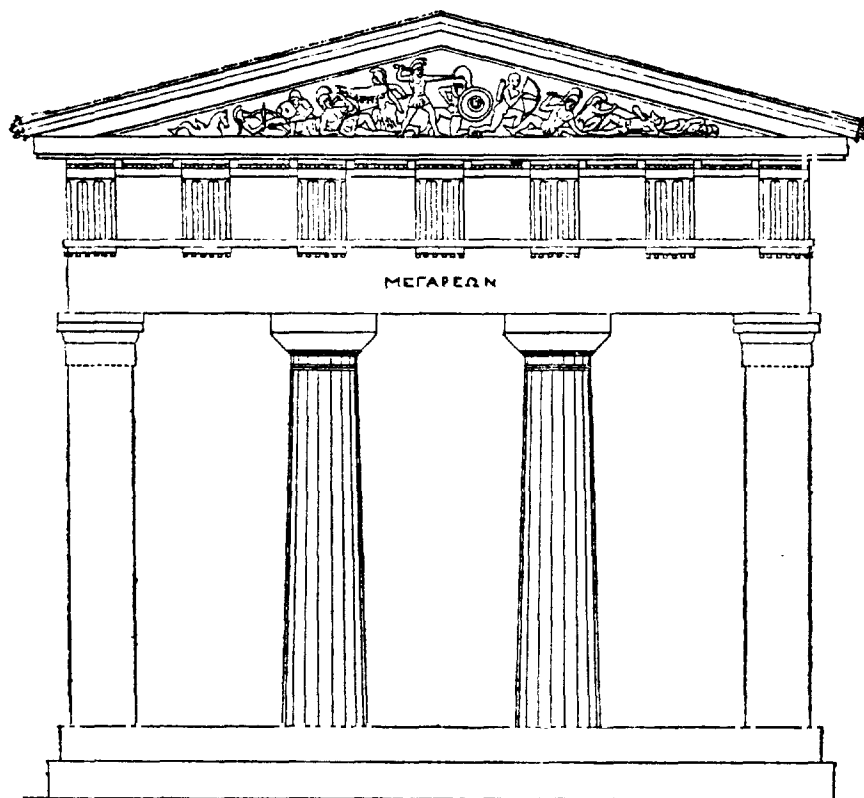


fig. 37.- Fachada del Tesoro de Megara. Hacia el 510 a. d. J. C.  
Reconstrucción.

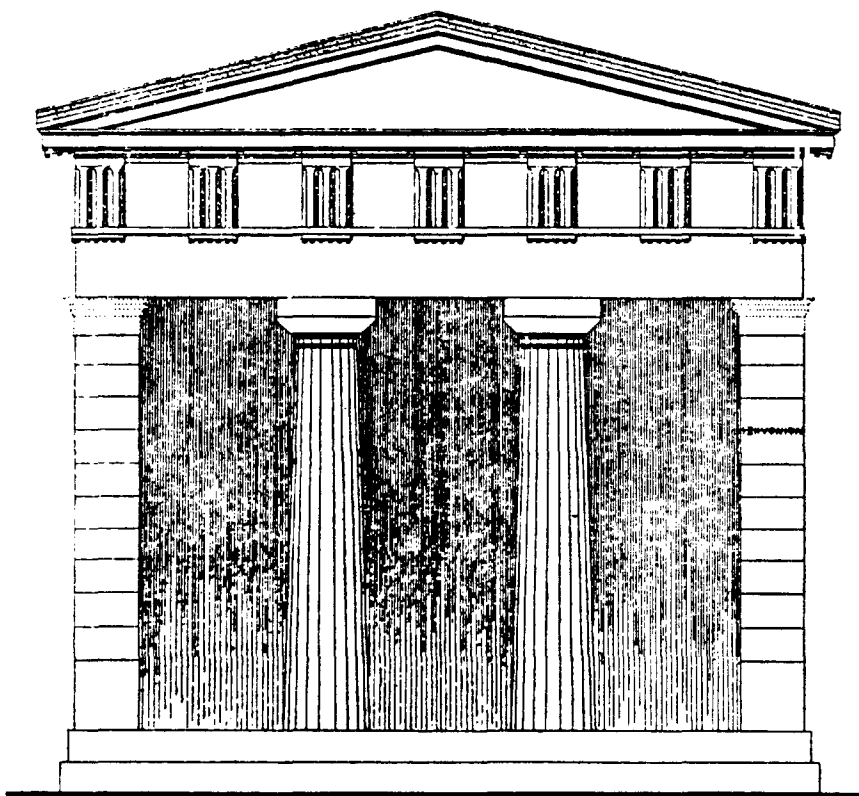


fig. 38.- Fachada y frontón del Tesoro de Sición.  
Hacia el 460 a. d. J. C. Reconstrucción.

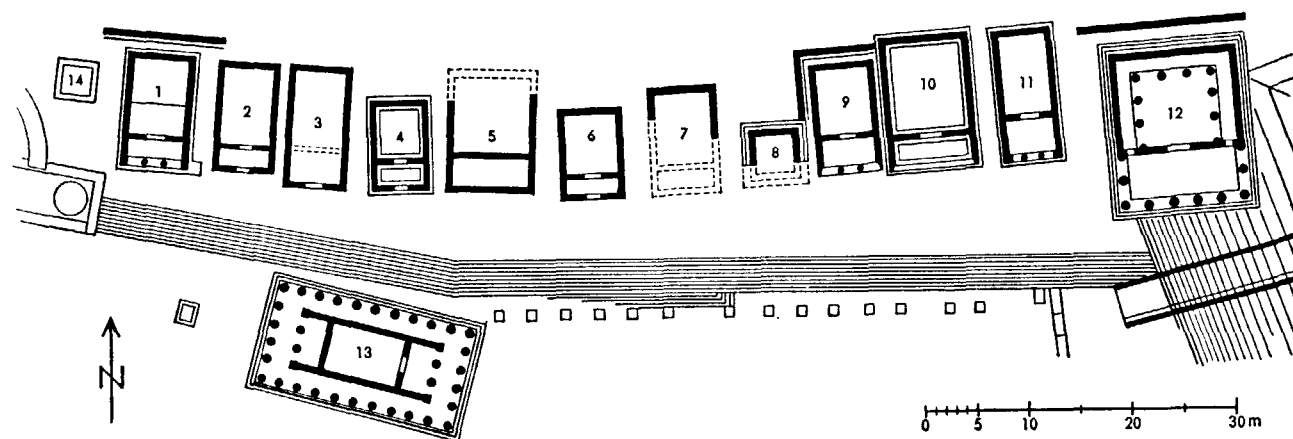


fig. 39.- Plano del enclave de la Terraza de los Tesoros, según E. Curtius. Tesoros de Sicione 1, Siracusa 4, Epidamnos 5, Bizancio 6, Síbaris 7, Cirene 8, Selinonte 9, Metaponto 10, Megara 11, Gela 12, Metroón 13, Gruta Idea 14. Los números 2 y 3 corresponden a tesorerías no identificadas

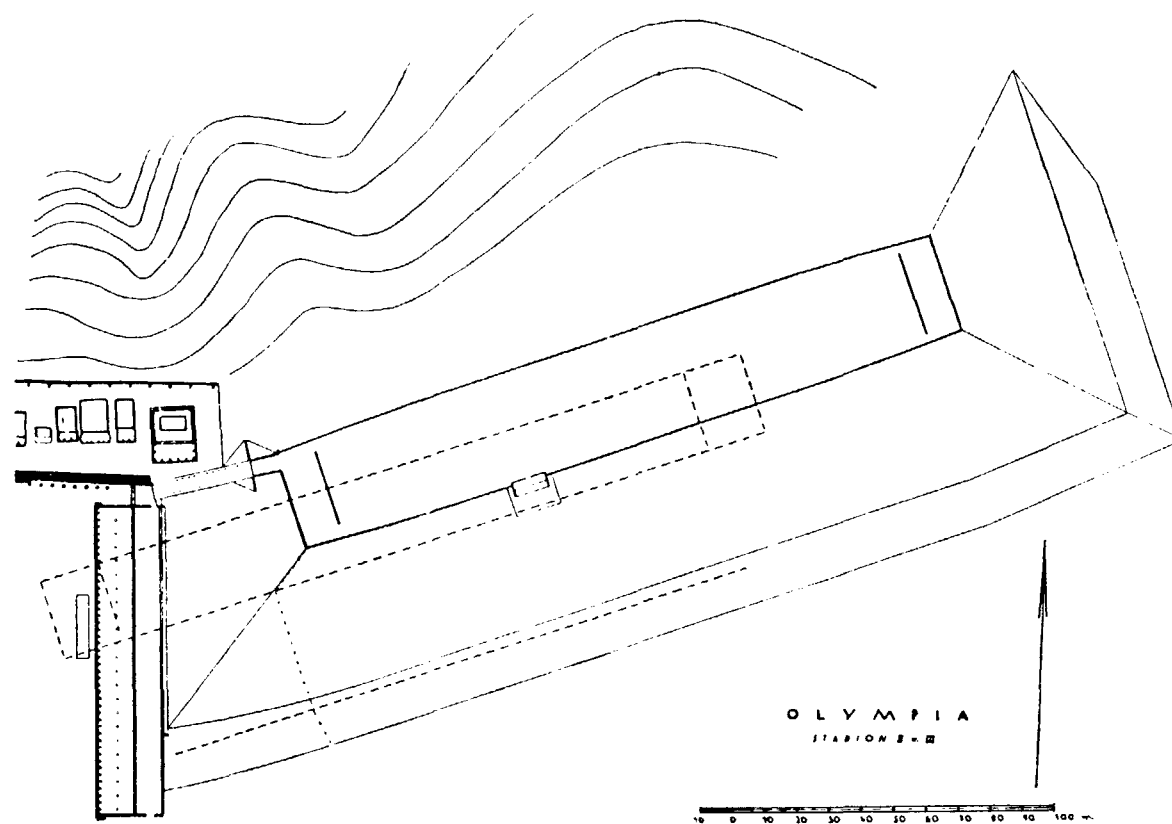


fig. 40.- Traslación del lugar de emplazamiento del Estadio. A la izquierda, en la línea de puntos, el Estadio Clásico Temprano. A la derecha, en trazo continuo, el Estadio Clasico Tardio o tercer Estadio, el que substancialmente había de ser el definitivo.

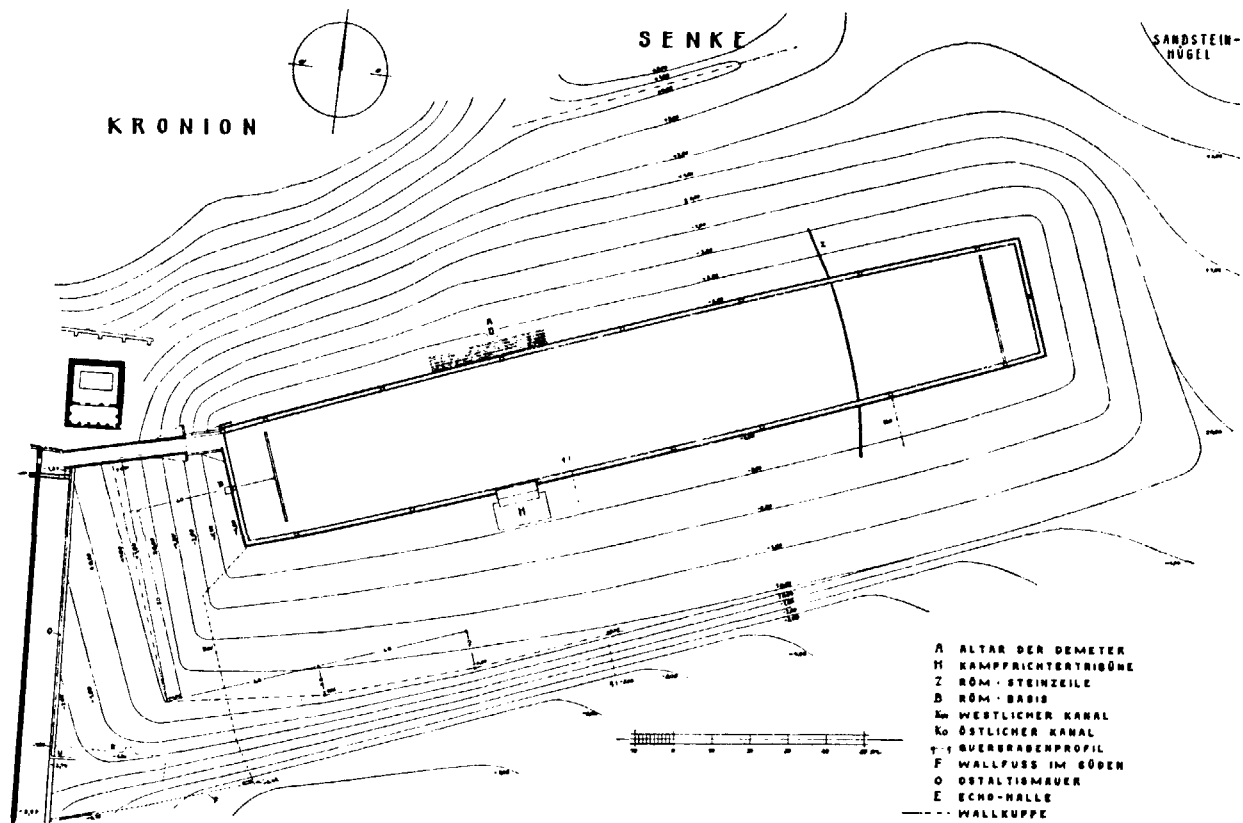


fig. 41.- Estadio de Olimpia en el siglo IV a. d. J. C. Según  
A. Mallwitz. A-Altar de la sacerdotisa de Deméter.  
H. Tribuna de los Hellanódicas. O-Muro Oeste. E. Pórtico  
del Eco.



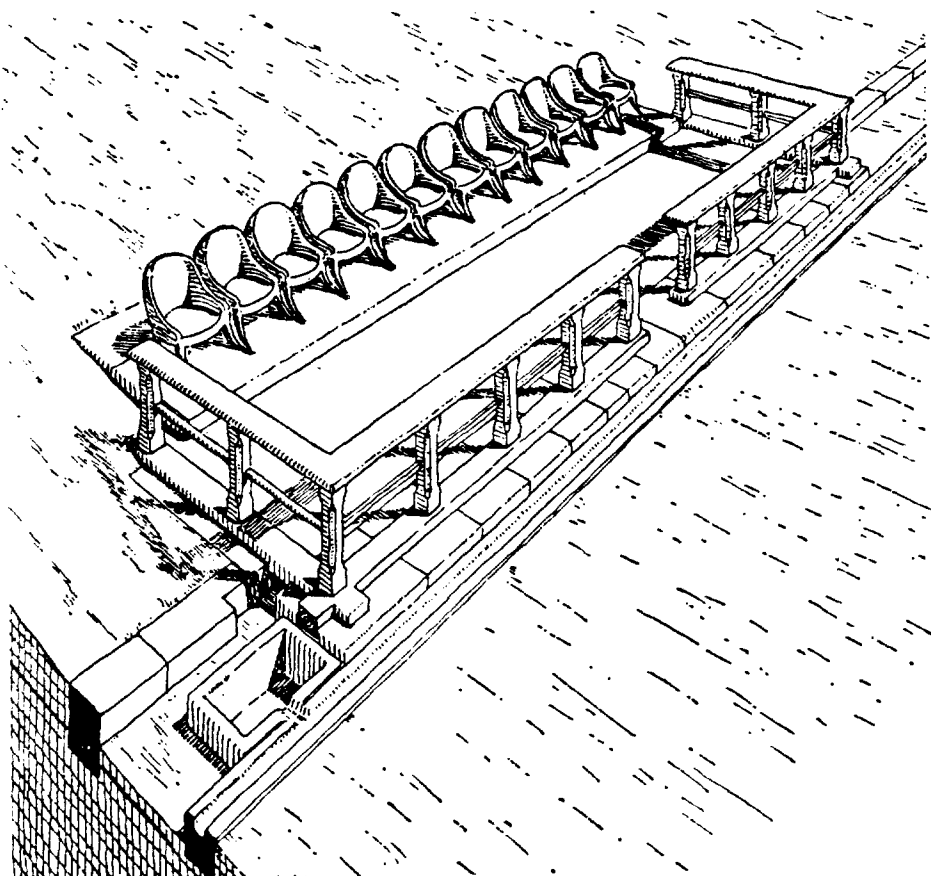


fig. 42.- Estadio de Olimpia. Tribuna de los Hellanódicas.  
Reconstrucción según H. Schleif.



fig. 43.- Travesaños de salida del lado oeste del Estadio.



fig. 44.- Travesaños de salida del lado oeste del Estadio.



fig. 45.- El Pasadizo de la Cripta o Puerta Escondida.



fig. 46.- Vista interior del Pasadizo desde el oeste.



fig. 47.- El pasillo de comunicación entre el Altis y el Estadio.

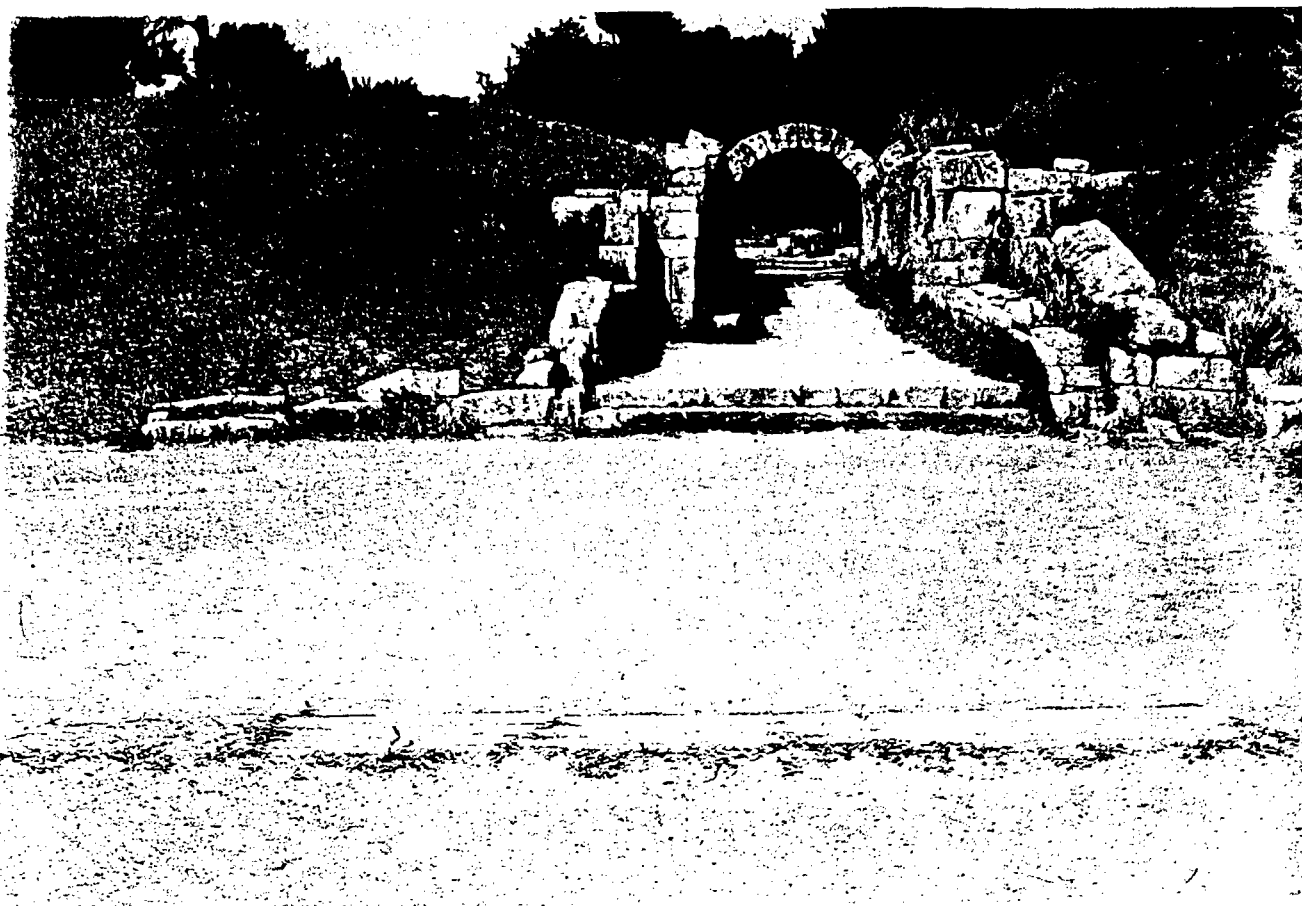


fig. 48.- El Pasadizo de la Cripta visto desde el Estadio. En primer término losas acanaladas para tomar la salida los corredores.

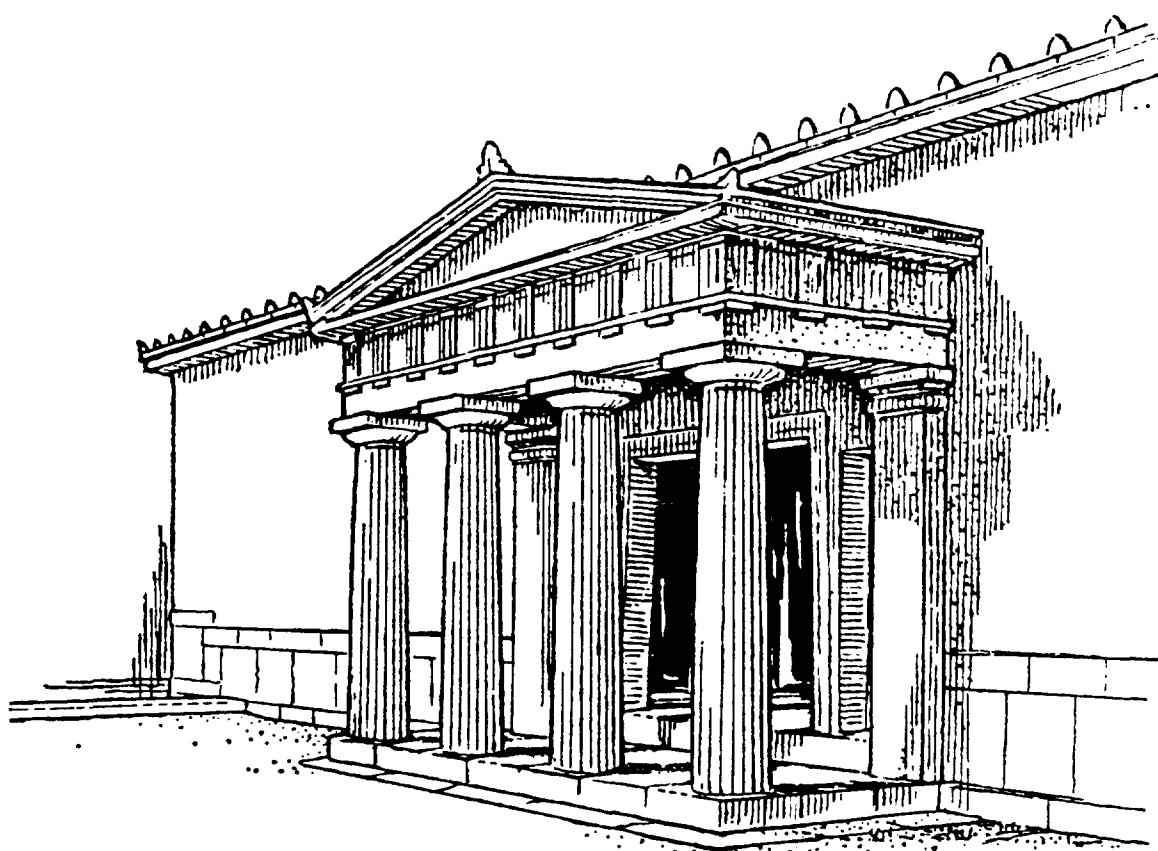


fig. 49.- Propileo de la Palestra. Reconstrucción según Schleif.



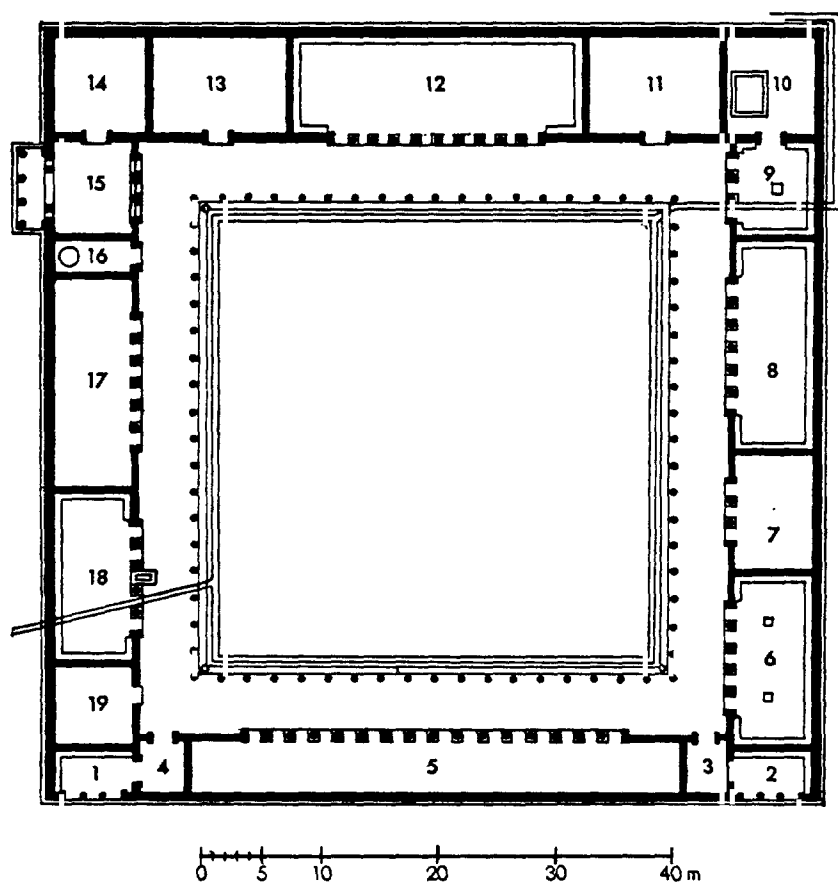


fig. 50.- Plano de la Palestra. Según H. Schleif.

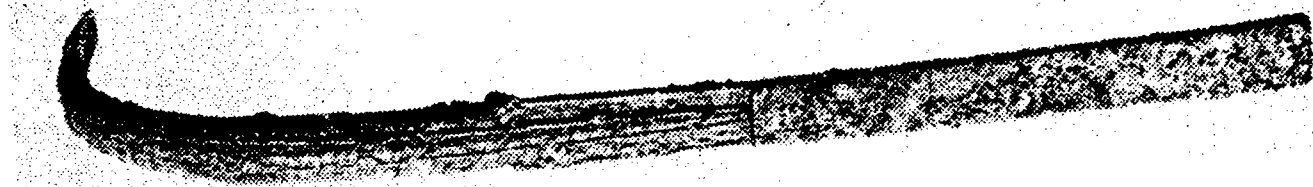


fig. 51.- Estrigilo. Roma, Antiquarium Comunale.

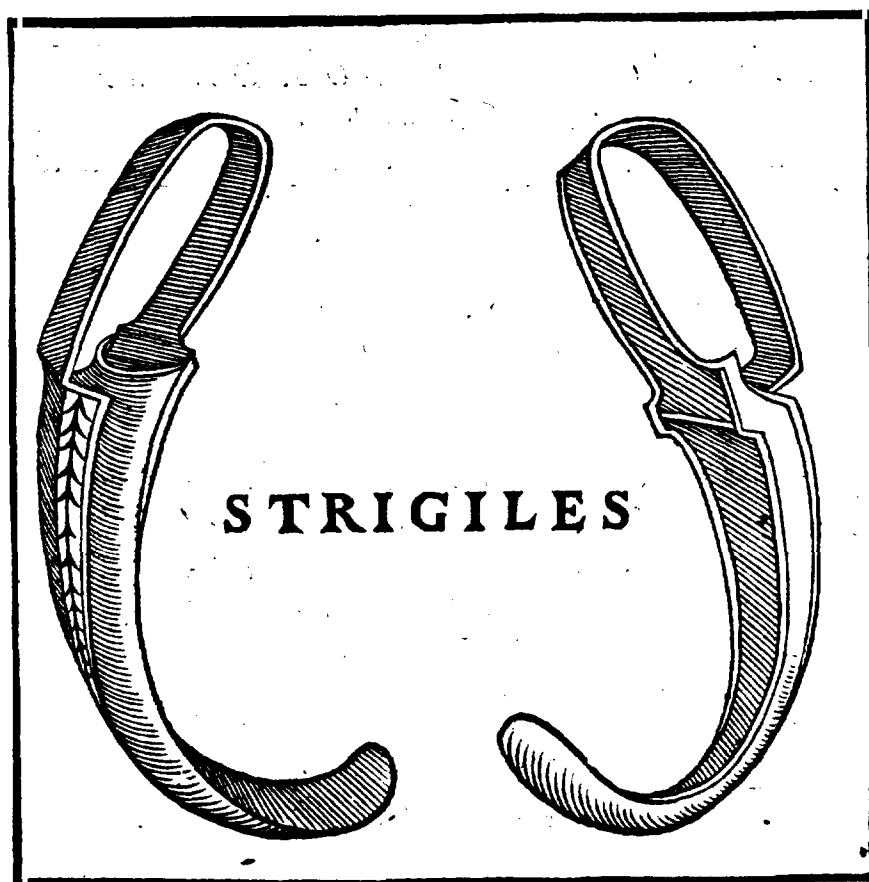


fig. 52.- Estrigilo. Ilustración de la obra de Guillermo de Choul  
de 1579.

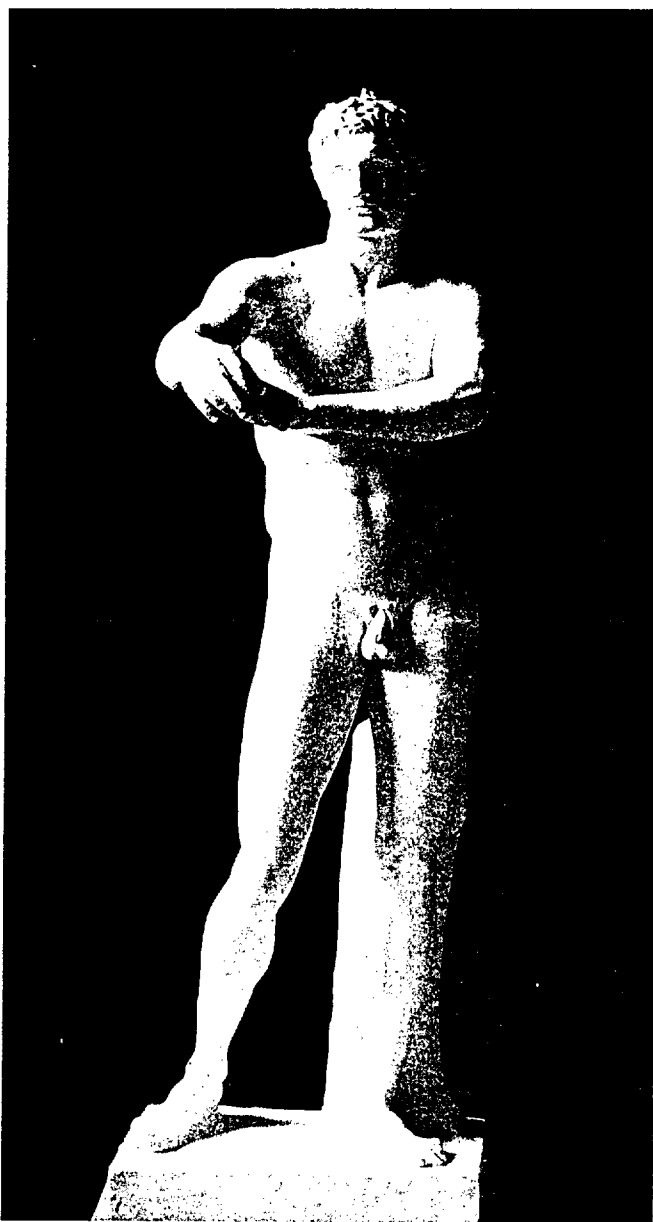


fig. 53.- El Apoxiomeno de Lisipo.  
Copia romana en mármol del bronce original.  
Roma, Museo Vaticano.



fig. 54.- Efeso. Atleta con estrigilo.  
Viena, Kunsthistorisches Museum.



fig. 55.- Anfora de figuras rojas. 500 a. d. J. C.  
Viena. Kunsthistorisches Museum.



fig. 56.- Kylix griego de figuras rojas.  
Pintor Antifón. Principios del siglo V a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 57.- Crátera de campana italo-griega de figuras rojas.  
Mediados del siglo IV a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.





fig. 58.- Crátera de campana italo-griega de figuras rojas.  
Mediados s. IV a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 59.- Crátera de campana ática de figuras rojas.  
Mediados del siglo IV a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 60.- Crátera de campana ática de figuras rojas.  
Segundo cuarto del siglo IV a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 61.- Crátera de cáliz italo-griega de figuras rojas.  
Principios del siglo IV a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 62.- Crátera de cáliz italo-griega de figuras rojas.  
Principios siglo IV a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 63.- Crátera de campana griega de figuras rojas  
Mediados siglo V a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 64.- Crátera de campana griega decadente de figuras rojas.  
Finales del siglo V o principios del siglo IV a. d. J.C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 65.- Crátera de campana italo-griega decadente de figuras rojas. Pintor de Madrid. Finales siglo IV a. d. J. C. Madrid, Museo Arqueológico.





fig. 66a.- Crátera de campana italo-griega de figuras rojas.  
Pintor de Nápoles. Finales siglo IV a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 66b.- Crátera de campana italo-griega de figuras rojas.  
Pintor de Nápoles. Finales siglo IV a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 67.- Crátera de campana ática de figuras rojas.  
Siglo IV a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 68.- Crátera de campana italo-griega de figuras rojas.  
Hacia el año 340 a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 69.- Crátera de cáliz italo-griega de figuras rojas.  
Finales siglo IV a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.

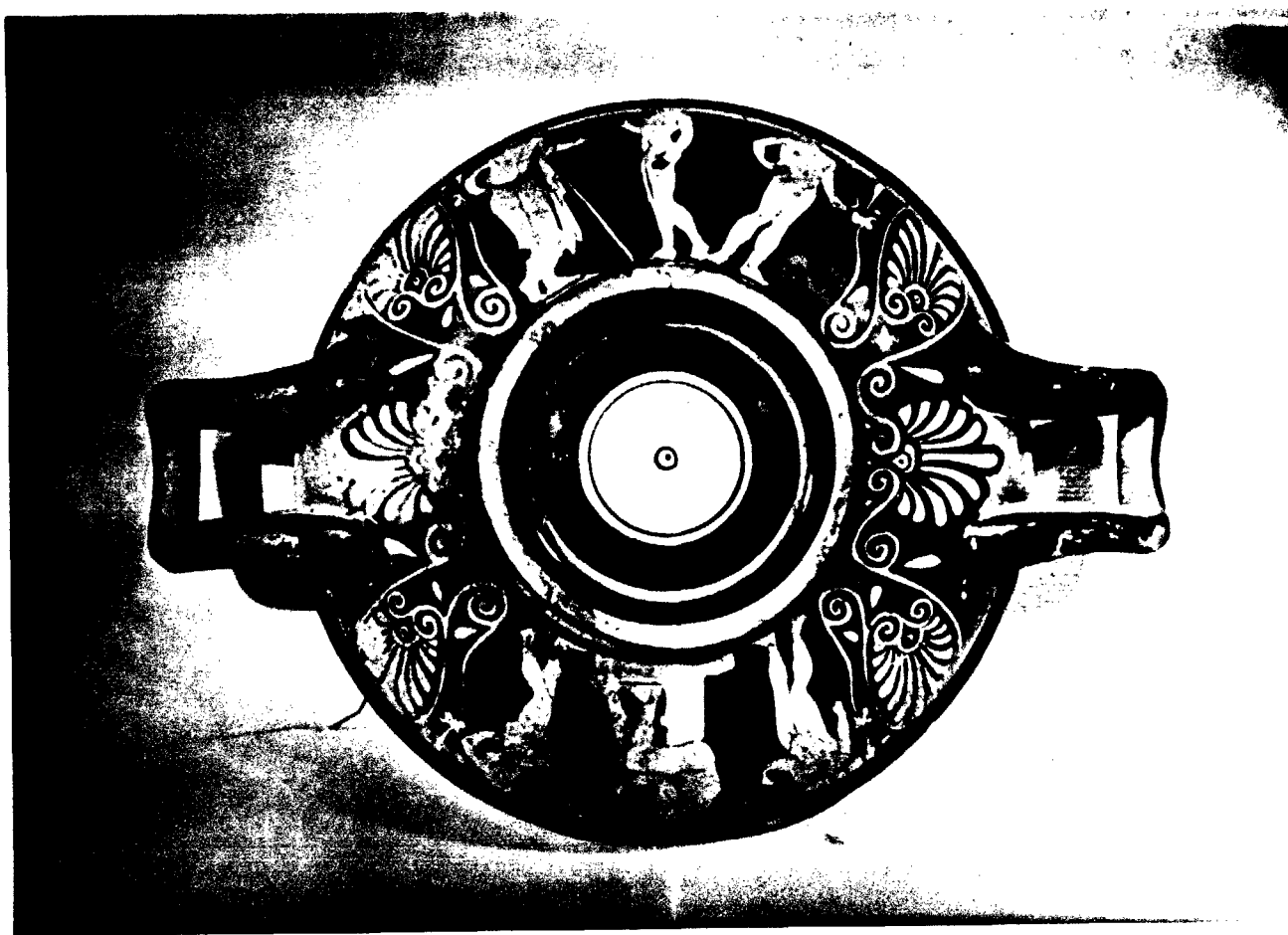


fig. 70 (a).- Kylix griego de figuras rojas.  
Siglo V a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 70 (b).- Kylix griego de figuras rojas.  
Siglo V a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 70 (c).- Kylix griego de figuras rojas.  
Siglo V a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.





fig. 71.- Skyphos italo-griego de figuras rojas.  
Mediados siglo IV a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 72.- Lekythos italo-griego de figuras negras.  
Siglo VI a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 73 (a).- Kylix atica de figuras rojas.  
Florenxia, Museo Arqueológico.  
Atribuido al pintor de la Gigantomaquia de Paris.  
Aprox. 470 a. d. J. C.

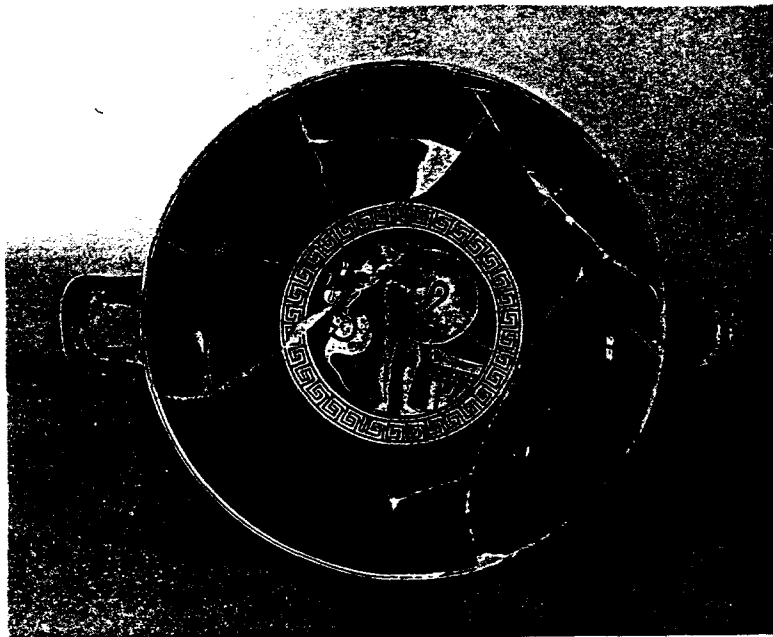


fig. 73 (b).- Kylix atica de figuras rojas.  
Florencia, Museo Arqueológico.  
Atribuido al pintor de la Gigantomaquia de Paris.  
Aprox. 470 a. d. J. C.



fig. 74.- Kylix atica de figuras rojas.  
Florencia, Museo Arqueológico.  
490-480 a. d. J. C.



fig. 75.- "Pintor de Antimenes".

Hidria: Efebos en la fuente.

Leyde, Rijksmuseum van Oudheden.



fig. 76 (a).- Eufronio. Crátera en forma de cáliz; atavio de los Efebos. Berlin, Staatliche Museen.

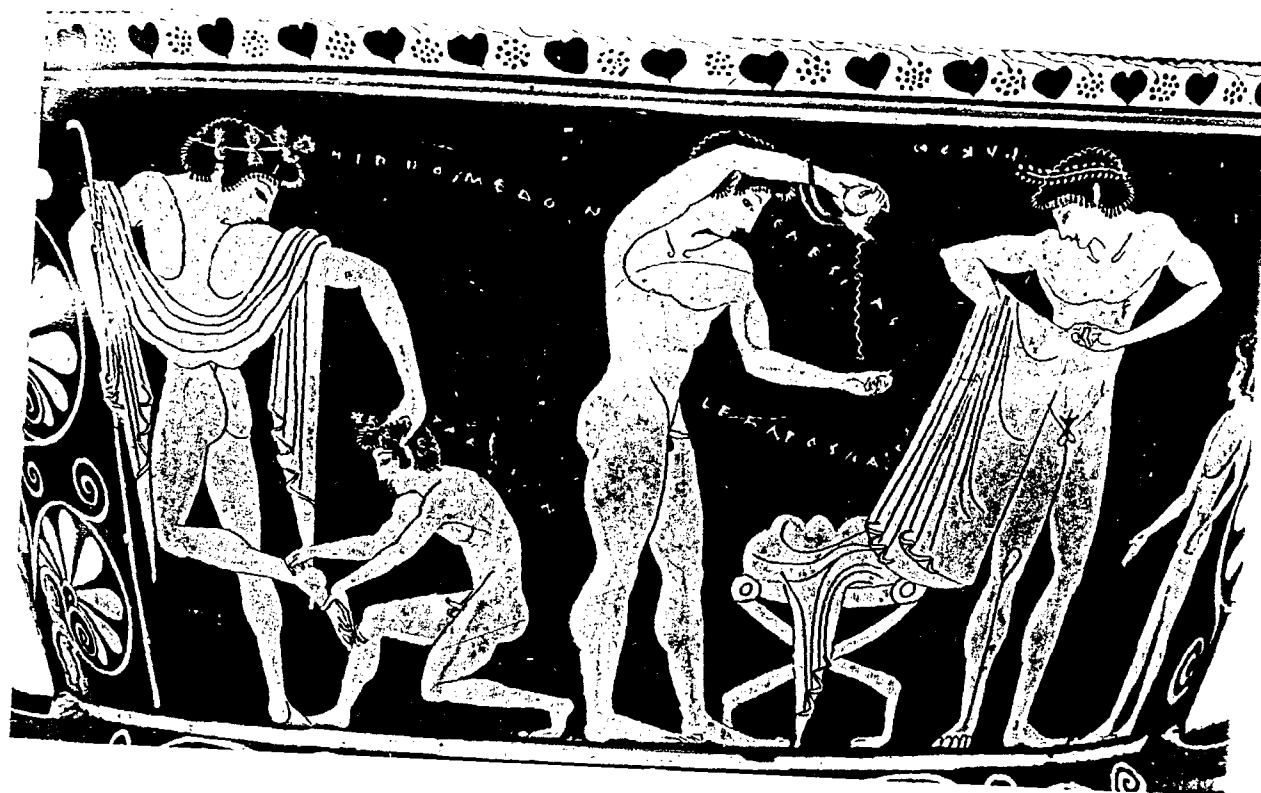


fig. 76 (b).- Eufronio. Crátera en forma de cáliz; atavio de los Efebos. Berlin, Staatliche Museen.





fig. 77.- Aribalo. Finales del siglo I d. C. - s. II d. C.  
Roma. Antiquarium Comunale.

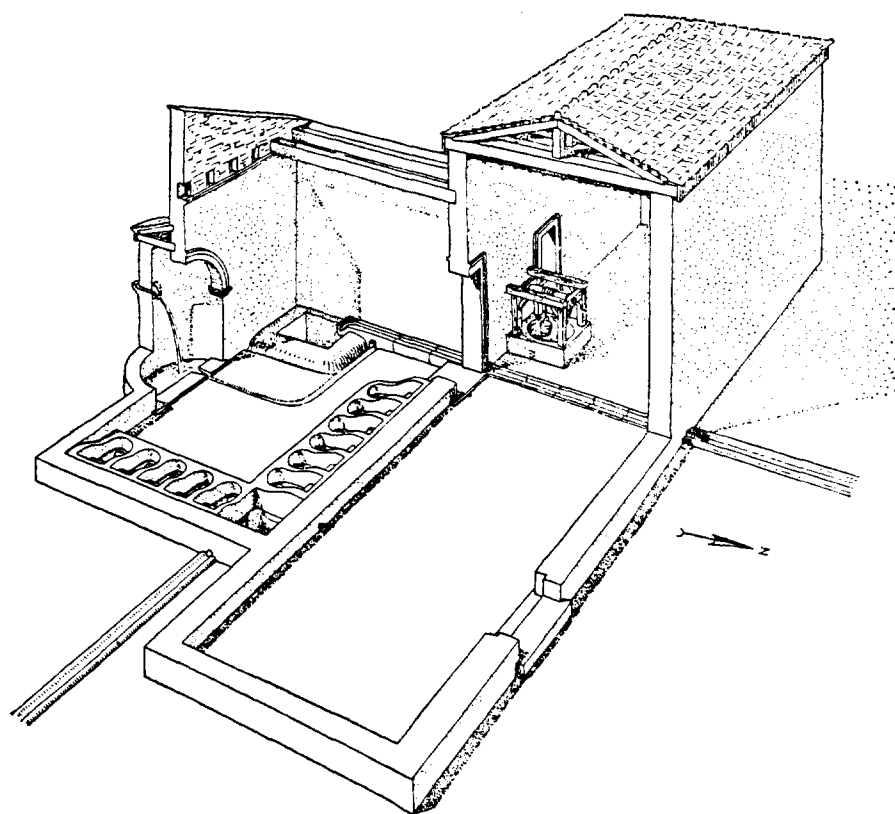


fig. 78.- Los primitivos baños de asiento o cadera existentes en Olimpia. Sección transversal de la reconstrucción (según H. Schleif).

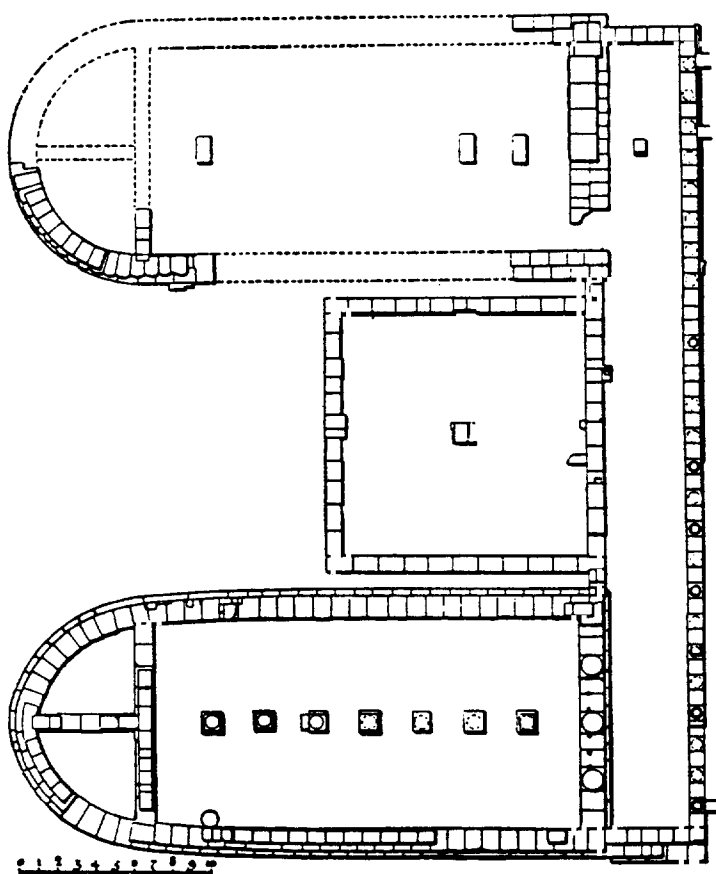


fig. 79.- El Buleuterión. Reconstrucción según Gardiner.

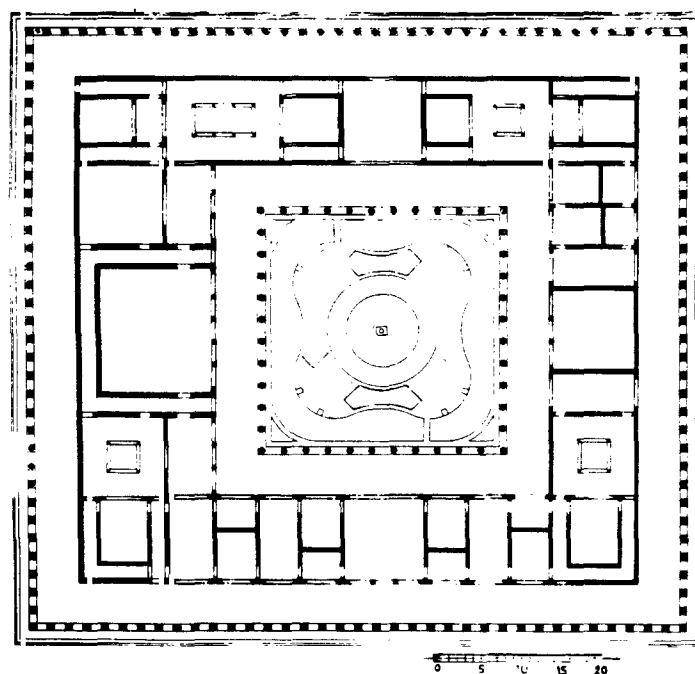


fig. 80.- Plano de distribución de Leonideón según A. Mallwitz.

### 3. EL MUNDO GRIEGO

#### 3.4. LOS JUEGOS OLÍMPICOS

##### 3.4.1. Organización y reglamentación.

###### 3.4.1.1. Los jueces de Olimpia.

##### 3.4.2. Las pruebas deportivas.

###### 3.4.2.1. Evolución.

###### 3.4.2.2. El Programa Olímpico.

###### 3.4.2.3. Hípica.

###### 3.4.2.4. Pentatlon.

###### 3.4.2.5. Salto.

###### 3.4.2.6. Lanzamientos.

###### 3.4.2.7. Carreras a pie.

###### 3.4.2.8. El enfrentamiento cuerpo a cuerpo.

##### 3.4.3. Notas bibliográficas

### 3. 4. LOS JUEGOS OLÍMPICOS

#### 3.4.1. Organización y reglamentación

En primavera, en el año olímpico, tres "heraldos sagrados" partían desde Olimpia hacia los rincones de la Hélade, proclamando el comienzo de los Juegos. La fecha se señalaba de acuerdo con un complicado calendario religioso, de tal manera que el tercer día de los Juegos coincidiese siempre con el segundo o tercer día de luna llena siguiente al solsticio de verano. Los competidores debían de estar en Elis al menos un mes antes y prepararse bajo la supervisión de los jueces, quienes decidían si eran dignos o no de participar en las pruebas. Se trataba de un periodo especialmente duro y en el que se debían de respetar una serie de reglas religiosas. Estos días previos a la celebración de las competiciones propiamente dichas se incluían dentro del ritual de la fiesta, que encontraba su culminación en los Juegos. (1) La idoneidad para participar en las pruebas venía determinada por el hecho de ser libre, hijo de griegos libres, poseer todos los derechos civiles, y tener la capacidad física para poder participar en las competiciones, realizándose pruebas preliminares para determinar si así era. Otra de las normas de admisión era la edad, tanto para los atletas (2) como para los caballos. Antes del inicio de los Juegos, mientras se realizaban todas estas comprobaciones, el atleta que lo desease se podía retirar de las competiciones, posibilidad que desaparecía en el momento en el que éstas comenzaban oficialmente.

Los atletas admitidos y sus entrenadores juraban delante de la estatua de Zeus el haber observado las reglas al

menos diez meses, y no usar medios no permitidos (3). Al mismo tiempo los jueces proclamaban bajo juramento su incorruptibilidad, la equidad de su veredicto y el secreto de su voto.

Los griegos, y solamente ellos, se reunían en Olimpia para el culto agonístico. Las mujeres eran excluidas (4), la única excepción era la realizada con la sacerdotisa de la diosa Deméter Cármene. Sin embargo las mujeres tenían su propia competición en la fiesta de Hera, estos juegos fueron instituidos por Hipodamia, en conmemoración de su matrimonio con Pélope. Graves considera que los Juegos Olímpicos organizados eran la continuación de los Juegos Hereanos: "Los Juegos Olímpicos nacieron de una carrera pedestre en la que participaron las muchachas para conseguir el privilegio de convertirse en sacerdotisas de la diosa-luna Hera". Y, en otro fragmento afirma que, "tuvo lugar otra carrera en la que únicamente tomaron parte los jóvenes que querían obtener el peligroso privilegio de convertirse en el consorte de la sacerdotisa... y con ello, en rey de Elis". En cualquier caso cada cuatro años las mujeres de Elis tejían un peplo en honor de la diosa Hera y se lo ofrecían. Las mujeres atletas eran divididas en tres categorías, en función de la edad y corrían una distancia inferior a la de los hombres, unos 152 m. Corrían con una corta túnica que dejaba al descubierto la espalda y un seno y con el pelo suelto: la vencedora recibía una corona de olivo y podía erigir una estatua suya o hacer pintar su propio retrato en el Heraion. (5)

En las competiciones de Olimpia los atletas participaban desnudos; se cuenta que tal uso derivaba del hecho de que en el XV Olimpiada (720) el atleta Orsippo de Megara venció en la prueba del estadio porque durante la carrera perdió la perizoma, lo que le facilitó los movimientos y le permitió obtener el triunfo; se dice también que, siempre en la misma Olimpiada, venció en el dolico, que se disputaba por primera vez, el espartano Acanto que corría desnudo desde

el principio de la carrera. Hay que tener en cuenta que esta es la primera victoria espartana que se recuerda y posiblemente la primera participación de los espartanos en los juegos y que tal vez el uso de competir desnudos pudiera provenir de una costumbre propiamente espartana. Los mismos entrenadores debían de presentarse desnudos. A este respecto ya hemos mencionado anteriormente la anécdota de Ferenice, quien queriendo asistir a las competiciones olímpicas, puesto que corría su hijo Pisidoro, para no ser descubierta, se presentó disfrazada de entrenador. Cuando su hijo fue proclamado vencedor, exaltada por la victoria, saltó al estadio descubriendo su verdadera identidad. Se le perdonó la vida por respeto a sus tres hermanos, su hijo, y su sobrino, todos ellos vencedores olímpicos, y sobre todo a la sagrada memoria de su padre Diágoras, que fue *periodoníkes*, es decir, vencedor de los cuatro grandes juegos en el periodo comprendido en la misma Olimpiada (6) Este hecho ocurrió en el 404 a. d. J. C. (PAUS., V, 6,7) y a partir de ese momento, para evitar este tipo de incidentes, se impuso entre los entrenadores la obligatoriedad de acudir, al igual que los atletas, desnudos a los juegos.

Existían una gran cantidad de reglas para cada especialidad, tantas que, como veremos, los jueces debían de permanecer en retiro un cierto periodo de tiempo para aprender todo el reglamento. Para hacerlo respetar existían tres tipos de castigos: la multa, a veces realmente importante, que se debía de ofrecer a Zeus; la exclusión de los juegos y los latigazos. A pesar de reservarse, entre los griegos, el uso de la fusta a los esclavos, los jueces podían golpear con ella a los atletas ilícitos o culpables de corrupción. La corrupción se daba cuando a cambio de denarios los atletas permitían la victoria de otro competidor.



#### 3.4.1.1. Los jueces de Olimpia.

Figuras dignas de ser destacadas en la organización de los Juegos son los *Hellánodices*, los jueces, que en la antigüedad adquirieron un gran prestigio. (7) Hasta la Olimpiada L (580) existió uno solo, pero en "la Olimpiada cincuenta, dos eleos, señalados por la suerte entre todos la organizaron, y desde él solía el número de presidentes ser de dos. En la olimpiada veinticinco [...] se establecieron nueve Helanódices, tres de ellos para la carrera de caballos, otros tantos para inspeccionar el pentatlon, y los demás para todas las restantes pruebas. En la olimpiada siguiente a ésta se estableció un Helanódices por cada una de las doce tribus de eleos. Cuando, apurados los eleos en la guerra por los arcadios, perdieron parte de su tierra y los pueblos de esta parte y quedaron reducidos a ocho tribus en la olimpiada ciento cuatro, eligieron también un número de Helanódices igual al de tribus. Y en la olimpiada ciento ocho volvieron a señalar diez árbitros, número que es aún el que se mantiene en nuestro tiempo." (PAUS., V, 9, 4-6)

Los *Hellánodicas* se reunían diez meses antes de la celebración de los juegos y dedicaban todo este tiempo a aprender el reglamento de las pruebas que les era enseñado por los "guardianes de las leyes" (*nomophúlakes*). El último mes anterior a los juegos, controlaban el entrenamiento de los atletas y verificaban la edad de los participantes. Ahora bien no podían influir en la estructura fundamental de los Juegos ni en las reglas de los mismos. El reglamento era obra de una especie de comisión de "redactores de las leyes" (*nomographoi*) que actuaban bajo la autoridad del gobierno de la Elide.

En el ejercicio de sus funciones tenían poder casi absoluto. Era posible apelar contra su decisión tan solo acudiendo a otro cuerpo oficial, el Senado Olímpico, creado hacia el 400 a. d. J. C. aproximadamente. Les llamamos

"jueces", pero en realidad combinaban las funciones de comité, jueces y árbitros, eran los encargados de asegurarse de que todos los inscritos tenían derecho a participar. Ya hemos mencionado que los concurrentes debían de ser hijo legítimo de naturaleza griega, sin antecedentes penales, y estar oficialmente inscrito en las listas cívicas de la ciudad natal. Controlar esto no debió de ser fácil dado lo rudimentario de los archivos públicos, pero aún debieron de crearse más complicaciones a medida que aumentaba la expansión del territorio griego. Finley recoge numerosos ejemplos de clara alteración de genealogías para poder participar en los Juegos. (8) Sin embargo no era ésta la situación más complicada para los "jueces" a la hora de dictaminar quien participaba en las pruebas, posiblemente de todas las leyes la más difícil de interpretar era la que decía que no estaba permitido inscribirse en una prueba "sólo para molestar a un adversario", ya que la decisión debía de tomarse en función del estado anímico del contendiente.

#### 3.4.2. Las pruebas deportivas

##### 3.4.2.1. Evolución.

Según el registro y la tradición elea, en un principio la única prueba era la carrera a pie que se desarrollaba desde la tumba de Pélope hasta el altar de Zeus, donde el vencedor era premiado, ya que el estadio, como hemos visto, se construyó posteriormente.

En el 776, en la primera Olimpiada de los restaurados juegos, fué ganada por Corebo de Elis, en el 772 venció Antimachos de Dispontio, una de las ciudades pisatias, en el 768 Androklos, el primero de Mesenia.

Siempre según los registros y la tradición elea, la carrera del estadio se desarrolló en soledad hasta la XIII Olimpiada (728), en la XIV (724) se insertó la doble carrera o diaulos, en la XV (720) la carrea larga o dolico, en la XVIII (708) el pentatlon y la lucha (prueba en la que vencieron los espartanos, por lo que se creyó que eran los inventores), en la XXIII (688) el pugilato, en la XXV (680) la carrera de cuadrigas, en la XXX (648) el pancracio y la carrera a caballo, en la XXXVII (632) estadio y lucha para infantiles, en la XXXVIII (628) el pentatlon de infantiles por primera y única vez. En la LXV (520) se introdujo la carrera con armadura pesada (hoplitodromos) (en Delfos esta prueba aparecerá solo en el 498), como testimonio de la creciente importancia de los hoplitas en el ejercicio.

#### 3.4.2.2. El programa olímpico.

Dos días antes del inicio de las pruebas la procesión de todos los participantes, jueces y autoridades marchaba a lo largo de la vía sacra que de Elis llevaba a Olimpia siguiendo la costa jónica. En la fuente Pieria, en el límite del recinto sagrado, el cortejo paraba para realizar el último rito de purificación; después los atletas se disponían a pasar la noche entre los olivos de la colina de Cronos.

El orden en el que se desarrollaban las pruebas en el siglo V aparece recogido en un papiro de Ossirinco. En él se lee: primera prueba la carrera del estadio, segunda el diaulo, tercera el dolico, cuarta el pentatlon, quinta la lucha, sexta el pugilato, séptima el pancracio, octava la carrera para los infantiles, novena la lucha para los infantiles, décima el pugilato para los infantiles, undécima la carrera de los hoplitas, duodécima la carrea de carros, treceava la carrera con el caballo. Durante casi un siglo, del 616 al 520, no se dieron sustanciales modificaciones en el programa y solo

sucesivamente se fueron introduciendo variaciones con la inserción de otras pruebas, como competiciones entre trompeteros y heraldos, carreras de bigas y de cuadrigas tiradas por mulas y por potros.

Sin embargo, la división de las pruebas en los cinco días de los juegos es motivo de discusión. Realmente tan solo se sabe que la primera y la última jornada se reservaban a los ritos y a las otras actividades protocolarias. El quinto día se celebraba una procesión que llevaba al templo de Zeus donde los atletas vencedores recibían la corona de olivo (9), a continuación seguía el banquete ofrecido a los vencedores.

Falta por dilucidar el problema de la repartición de las pruebas en los tres días centrales. Según Ferretti (10), el segundo día se dedicaba las pruebas juveniles, pero para Gardiner (11) éstas se desarrollaban en el tercer día, cuando se celebraba el sacrificio de Zeus y tal vez los atletas reposaban. Según esta última interpretación del reglamento, en la segunda jornada se desarrollaban las competiciones hípicas y el pentatlon; el tercer día, después del rito solemne de la *ecatombe*, se desarrollaba la prueba de los infantiles; en la cuarta jornada tenían lugar las tres carreras a pie, las pruebas pesadas y por último la carrera de los hoplitas.

Según Finley y Pleckett (12), el programa deportivo se iniciaba con un desfile, en el que participaban los carros de dos ruedas cada uno de ellos tirado por cuatro caballos de frente [fig. 1 a 5; diap. 96 a 100(2)], encabezado por los jueces vestidos de púrpura, que para la carrera de caballos eran (como ya hemos mencionado) tres, los heraldos y los tocadores de trompetas. Cuando los competidores pasaban por delante de la tribuna de los jueces, el heraldo gritaba su nombre, el de su padre y el de su ciudad. Entonces se proclamaban abiertos oficialmente los Juegos, con el más espectacular (el mejor y el más costoso) de todos los

acontecimientos deportivos. Según estos autores la idea era la de abrir con la competición que proporcionaba la mejor oportunidad de desarrollar un desfile más espectacular, el de mayor pompa y esplendor, y ninguna otra entrada era comparable a la de las cuadrigas.

El hipódromo no era un edificio sino una gran espacio abierto, rectangular, más o menos llano, situado al sudeste del Estadio (figs. 1 a 4)\*. El norte se cerraba con una pequeña colina, donde se sentaban los espectadores, el sur con un terraplén artificial, también para los espectadores. Existían asientos sólo para los jueces y algunas celebridades. Debido a las crecidas del río, no nos han llegado restos de la pista, por lo que se hace un tanto difícil establecer como debieron de ser sus características. Para Finley y Plecket "The course was marked by the starting-line and two turning-post at either end, with neither a barrier between the down and up lanes nor a curved track." (13).

La línea de salida era de más de 250 metros de ancho, y la distancia entre los postes era probablemente un poco menor de 400 metros.

#### 3.4.2.3. Hípica.

No sabemos en número de participantes en una carrera de carros en Olimpia: el dato que nos ha llegado y que puede ser considerado como un record dentro del mundo griego, es de 41, en los juegos Píticos del año 462 a. d. J. C., carrera donde ganó Arcesilas, rey de Irenne en Africa del Norte, su carro fué el único que completó la carrera. En Olimpia resulta imposible reconstruir el número de puestos de salida puesto que, como hemos dicho, el río destruyó los posibles restos del antiguo hipódromo.

Una vez colocados los carros y los caballos en la línea de salida, operación difícil y lenta, el problema era compensar esta línea y la del final.

Pausanias nos describe el sistema de salida existente en Olimpia: "El punto de partida tiene forma de proa de nave con el espolón hacia adelante. La proa arranca desde el pórtico de Agnpto, y de la parte de éste es su anchura. En la punta del espolón hay un delfín de bronce sobre un vástago.

Cada lado de la partida tiene más de 400 pies de largo y hay en ellos departamentos, los cuales se sortean entre los caballos que van a participar en la carrera. Delante de los carros o los corceles se tiende una cuerda a modo de barrera de partida. Un altar de adobes y por fuera de polvo es erigido a cada olimpiada en lo más en medio de la proa. Sobre el altar está un águila de bronce con las alas extendidas. El director de la carrera hace funcionar un mecanismo que hace que el águila se remonte hasta ser visible para los espectadores, mientras que el delfín baja hasta el suelo. Sueltan las primeras las cuerdas de partida que estan a los dos lados junto al pórtico de Agnpto, y los caballos que están detrás de éstas son los primeros que salen; cuando éstos corriendo llegan a los que están dispuestos en la segunda fila, se sueltan las cuerdas correspondientes a ésta; se va haciendo lo mismo con los caballos hasta que quedan todos igualados en el espolón de la proa. Y a partir de aquí hay ocasión de mostrar la seguridad de los aurigas y la ligereza de los caballos.

Cleetas fue el que organizó así la salida, y estaba tan orgulloso de su invención que dispuso la siguiente inscripción para una estatua en Atenas:

*El que inventó en Olimpia la partida de los caballos  
me hizo, Cleetas hijo de Aristocles.*

Dicen que después de Cleetas perfeccionó algo el sistema Arístides." (14) (fig. 6 y 10\*\*)

Las pruebas consistían en una serie de vueltas a los postes o hitos, alrededor de, los cuales debía de darse un giro de 180°, lo que constituía la parte más conflictiva de la competición. Aunque existía la prohibición de desviarse y pasar al otro lado de la línea, con el consabido riesgo de choque con los otros participantes, no eran raros los golpes y las colisiones, no acabando la carrera muchos de los participantes. La victoria en solitario de Arcesilas, aunque no era normal tampoco era excesivamente sorprendente.

Una de las más hermosas y precisas descripciones de una carrera de carros es la que nos hace Homero cuando nos relata los funerales en honor de Patroclo, (fig. 7; diap. 12 y 13) y en la que vimos como los accidentes no son infrecuentes. Estos accidentes pueden ser muy graves, llegando a acarrear la muerte a los aurigas. Sófocles recurre a un acontecimiento de este tipo cuando quiere dar la noticia de la muerte de Orestes, quien nos aparece descrito como un excelente atleta, vencedor de la carrera del *diaulos* y del pentatlón en los juegos Píticos de Delfos, en los que toma la salida con otros nueve carros:

"Y puestos donde los jueces elegidos para el certamen, después de echar suertes dispusieron que colocaran los coches, se lanzaron al sonar de la broncínea trompeta: todos a una gritando arre, sacudieron las riendas con las manos. En seguida se llenó toda la carrera del estruendo de los crepitantes carros; el polvo por encima se arremolinaba; a la vez que todos, confundidos entre sí, no ahorran el aguijón para ver quién se adelantaba al carro del otro y a los relinchantes caballos, todos igual, por la espalda y las llantas de las ruedas se llenaban de la espuma que arrojaban los jadeantes equinos. Él, cuando llegaba a la última meta, la

rozaba ligeramente con el cubo, soltando las riendas al caballo de la derecha y reteniendo al de la izquierda. Hasta allí todos los carros se mantuvieron bien; pero luego, desbocados los caballos del mancebo de Enia, le arrastran a la fuerza, y volviéndose hacia atrás en el punto en que terminaba la sexta carrera e iban a empezar la séptima, tropiezan de frente con el carro del libio, lo que originó que cada uno atropellase y embistiese al otro por ese solo accidente, y todo el campo ecuestre de Crisa se llenase de destrozos. Mas, dándose cuenta del caso, el hábil auriga ateniense tira hacia afuera y se para, dejando pasar el confuso tropel de carros y de caballos por en medio de la arena. Venía Orestes el último, arreando sus caballos detrás de todos, pero con la esperanza en el fin; y cuando vió que ése solo había quedado, con estridente grito, que hizo repercutir en las orejas de los ligeros caballos, le persigue; y llegando a igualarse las cuadrigas, corrían, siendo ya ésta, ya aquélla, la que sacaba la cabeza por delante de la otra. Todas las demas carreras sin tropiezo las había recorrido el intrépido Orestes de pie en el pescante del carro; mas luego, al aflojar la rienda izquierda del caballo que doblaba, chocó sin darse cuenta en el borde de la meta. Se rompió el eje por la mitad; cayó él precipitado del carro y se enredó con las correas de las riendas, y derribado él en tierra, los caballos se dispersan por medio de la carrera. Toda la concurrencia, apenas le vió caído del pescante, dió un grito de dolor, llorando por el joven que, después de tantas proezas, había caído en tal desgracia; pues veían arrastrado por el suelo, levantando de cuando en cuando sus piernas hacia el cielo, hasta que los aurigas, parando con gran dificultad a los corredores corceles, lo desataron tan ensangrentado, que ninguno de los amigos que le veía podía reconocer aquel desfigurado cuerpo". (15)

La emoción de las carreras de carros se manifiesta claramente tanto en el texto de Homero como en el de Sófocles. Los aurigas, cuya decisión y coraje jugaba un papel



fundamental en el resultado final de las carreras, gozaban de un extraordinario prestigio. Ahora bien este prestigio alcanzaba especialmente, en el mundo griego, al dueño de los caballos, tal y como queda de manifiesto en el grupo del "Auriga de Delfos" [101 (a,b,c); fig. 8], vencedor en los mismos juegos en que Sófocles desarrolla el accidente de Orestes: los Píticos. La inscripción de la base da el nombre del dedicante, el tirano Polizalos de Gela, propietario del tiro, de cuya escultura lamentablemente no ha quedado ningún resto. Tan sólo nos ha llegado su compañero en el carro y conductor, algunos fragmentos solamente de los caballos y del pequeño esclavo acompañante. Vuelto primero hacia su maestro, el conductor del tiro victorioso gira lentamente hacia su lado derecho presentando al público que lo aclama, en su rostro de mirada fija y rasgos tensos, la arrogancia de una fuerza heroica. No podemos hacer otra cosa que imaginar el personaje desaparecido. En opinión de Charboneaux, podemos vincular este duo, del que no conocemos nada más que a un actor, con el frontón este del templo de Zeus en Olimpia. (diap. 48)

Durante varios siglos los carros cumplieron básicamente una misión funcional, como medio de "transporte" o como medio para participar en la guerra. Pero en los poemas homéricos ya aparecen los príncipes como aurigas en la competición. El carro pasa a ser el símbolo de un status, los dueños de los carros pertenecen a la aristocracia. Es sumamente interesante el hecho de que sean precisamente los carros y los caballos los que den la oportunidad a la mujer de ser una "vencedora olímpica", a pesar de estar prohibida su presencia en los Juegos. Esto es así debido a que el vencedor de la prueba hípica era el dueño de los caballos, no el auriga, por lo que una mujer podía vencer sin ser necesaria su presencia física. Si conseguían triunfar se les permitía erigir monumentos conmemorativos. Esta circunstancia ha hecho posible conocer los nombres de algunas mujeres -seis en total- que obtuvieron la victoria. Con la ayuda del catálogo de

vencedores olímpicos de Moretti (16), que comprende 988 nombres, se puede confeccionar la lista de esas vencedoras:

Cinisca de Esparta: Primera victoria, con cuadriga de caballos. Olimpiada 96 (?) (=396 a. de J. C.)

Cinisca de Esparta: Segunda victoria, con cuadriga de caballos. Ol. 97 (?) (=392 a. de J. C.)

Eurileónide de Esparta: Carrera de bigas con caballos. Ol. 103 (?) (=368 a. de J. C.)

Belistique de Macedonia: Primera victoria, con cuadriga de potros. Ol. 128 (=268 a. de J. C.)

Belistique de Macedonia: Segunda victoria, con biga de potros. Ol. 129 (=264 a. de J. C.)

Timáreta de Elide: Carrera de bigas, con potros. Ol. 174 (?) (=84 a. de J. C.)

Teódota de Elide: Carrera de cuadrigas con potros. Ol. 174 (?) (84 a. de J. C.)

Casia M[inasitea] de Elide: Carrera de cuadrigas con potros. Ol. 233 (=153 d. de J. C.)

Tenemos por lo tanto dos dobles vencedoras y cuatro sencillas; en total ocho victorias.

En cuanto a la representación artística, nos ha llegado un fragmento de cerámica en el que una joven griega monta un caballo precedida por un entrenador. (fig. 9)

De todo lo dicho se desprende que los casos en los cuales las mujeres participaban en los Juegos (como dueñas de

carros y caballos) o practicaban equitación no dejaban de ser excepcionales.

Las carreras de carros se fueron introduciendo en los Juegos Olímpicos del siguiente modo (en orden cronológico): el "tethrippon" (cuatro caballos y carro) (figs. 1 a 5 y 10 a 13; diap. 102 a 108) en el 680 a. d. J. C.; el "apene", carro tirado por dos mulas (17) (fig. 14) (después del 550 a. d. J. C., desapareciendo en el 444 a. d. J. C. ya que no gozó de demasiada aceptación); el "synoris", carro tirado por dos caballos (fig. 15) (después del 480 a. d. J. C.); el "tethrippon", carrera de potros (después del 384 a. d. J. C.). (18)

Alguna de estas modalidades se podía realizar variando la distancia a recorrer: la longitud de la pista sin dar la vuelta, o cuatro estadios; carrera de doble distancia y de distancia larga hasta 8 vueltas para los potros; 12 vueltas para caballos. (19) No faltan autores que mencionan hasta 36 modalidades hípicas (20) distintas. Posiblemente este crecido número sea teniendo en cuenta todas las combinaciones posibles en función de número de caballos, edad de éstos, número de vueltas y competiciones de carros, carreras de jinetes, la llamada escuela de equitación y los juegos ecuestres. Pero no todas las modalidades eran olímpicas. Así sucede, por ejemplo, con la prueba de los "apobates", cuyo origen además de militar era probablemente ceremonial, y en la que uno de los aurigas, vestido con armadura, se bajaba del carro en la última vuelta para montar sobre el caballo. (fig. 16)

La carrera de caballos se desarrollaba en el Hipódromo inmediatamente después de la carrera de carros. En esta prueba los participantes solían competir desnudos (fig. 17-18; diap. 109-111), al igual que en las pruebas atléticas, mientras que en la carrera de carros los aurigas llevaban una larga túnica

blanca, ceñida al cuerpo (diap. 96-97, 101 a 108; fig. 1 a 3, 8, 10, 19 a 23).

Existían también distintas modalidades, la más importante era el "keles", carrera para caballos crecidos con jinete, en la que se debía de dar seis vueltas al hipódromo (se introdujo después del 496, a. d. J. C.). Otras especialidades eran: el "kalpe" (trote) o carrera para yeguas (después del 496 a. d. J. C.); y la carrera para potros (después del 256 a. d. J. C.). El "kalpe" era una curiosa prueba, y no sabemos en cuantos circuitos se desarrolló; toda la información que poseemos respecto a esta prueba es que el jinete, en la última vuelta desmontaba y, con las riendas en la mano, riendas muy largas evidentemente, debía de entrar en la meta. Esta competición se introdujo en Olimpia en el año 496 a. d. J. C. y desapareció en mismo año que el "apine" (444 a. d. J. C.). Existían también competiciones para jóvenes, algunas de cuyas victorias fueron tanto cantadas por Píndaro, como plasmadas en la cerámica. Así sucede en el vaso ateniense del Museo Arqueológico de Madrid (fig. 18; diap. 110), en donde vemos a un joven atleta, casi un niño, cabalgando desnudo: el certamen ha terminado y el niño ha resultado vencedor. La Victoria alada desciende en este mismo instante del cielo para ofrecer una libación al muchacho. El caballo salta encabritado ante la repentina aparición sobrenatural.

El completo dominio del caballo, sobre todo el equilibrio del jinete en todos los movimientos, se comprobaba en ejercicios como ponerse en pie sobre el lomo del animal (fig. 24; diap. 112) y arrojar lanzas desde el caballo (diap. 113; fig. 25), como relata Platón al hablar del hijo de Temístocles.

La importancia social que se concedía al vencedor de las pruebas hípicas, queda claramente de manifiesto en el gusto por participar en ellas de personajes de gran

importancia, como Gelon e Hieron de Siracusa, Arkesílaos de Cirene, Periandros de Corinto, Aratos, el líder de la liga Aquea, Demaratos, rey de Esparta. La familia de los Alcmeónidas tuvo una larga tradición en la participación de las carreras de caballos y obtuvieron una victoria en Olimpia, cinco en los Juegos Ístmicos y dos en los Píticos y Alcibiades hizo participar seis carros de su propiedad en los Juegos Olímpicos, consiguiendo un primero, segundo y cuarto puestos.

#### 3.4.2.4. El Pentatlon

Era una prueba compuesta que comprendía cinco: carrera, salto, lanzamiento de disco y de jabalina y lucha (fig. 26-27; diap. 114-115). Dos eran los ejercicios *bareis* (pesados), el disco y la lucha, y los otros tres eran aquellos *kuphoi* (ligeros). Otra subdivisión de la prueba que se podía hacer es aquella de ejercicios para las articulaciones superiores (disco y jabalina) y para las articulaciones inferiores (carrera y salto), y además la lucha que era el compendio. La lucha era la última prueba; los atletas corrían en varias series y realizaban varios lanzamientos y varios saltos.

Según Filóstrato fue Jasón, el jefe de la expedición de los Argonautas, el que inventó el pentatlon:

"Antes del tiempo de Jasón había coronas separadas para el salto, el disco y la jabalina. En tiempos del viaje del *Argo*, Telamón fue el mejor en el lanzamiento del disco, Linceo con la jabalina, los hijos de Bóreas fueron los mejores en la carrera y el salto, y Pelos fue el segundo en estos juegos, pero superior a todos en la lucha. En consecuencia, cuando celebraban juegos en Lemnos, Jasón, dicen, deseando complacer a Pelos combinó los cinco ejercicios y de esta forma Pelos se aseguró la victoria en el conjunto." (Gymnastike, 3)

El sistema de puntuación a sido siempre de difícil interpretación: probablemente eran suficientes tres victorias para adjudicarse el título. Parece que en un primer momento disputaban la lucha sólo dos finalistas, y que en épocas sucesivas todos los participantes accederían al enfrentamiento y la eliminación sería directa.

De todo lo dicho resulta de difícil determinación el reglamento de la prueba del pentatlon. Probablemente, como asegura Moretti, (21) variaba el método de clasificación de una localidad a otra, y por eso aparecía inscrito en piedra, para que todos los atletas, incluso aquellos que llegaban de lejos, se pudiesen informar al respecto. (22)

#### 3.4.2.5. El Salto.

En lo que se refiere a la competición del salto, los griegos tan solo practicaban un tipo, el de longitud. Dos son las características de esta prueba: el acompañamiento de flauta [fig. 28-29; diap. 116 a 119(b)] y el uso de los halterios (fig. 28 a 37; diap. 114 a 135) . Según Filóstrato, era una prueba difícil y estos dos acompañamientos debían de facilitarla: la flauta aumentando la concentración y los halterios el arranque. La dificultad de la prueba hacía de ella un elemento muy importante para juzgar al pentatleta. La longitud de los saltos de Faillo y de Quionis (más de 16 metros) (23) ha propiciado la discusión sobre la posibilidad de que se tratase de un salto múltiple. Pero las halterías habrían impedido la ejecución de un salto triple, que por otro lado no aparece nunca representado en los vasos. Tal vez el salto triple existió tan solo en época tardía.

El salto completo consistía en, después de un breve arranque desde una peana, un salto en el "báter" (punto de batida) y un lanzamiento de los brazos adelante, en la fase de

vuelo (diap. 125) y la caída en el "skámma" u hoyo de tierra removida (diap. 131), que los atletas mismos preparaban antes de la prueba. (diap. 136; fig. 38) El salto era nulo si se superaba el "báter" en el momento de la batida y si no eran perfectamente visibles los dos pies en el "skámma".

Los halterios, elementos emblemáticos del salto, podían tener formas diversas, desde la más antigua, la de los halterios de Epainetos (en plomo, con un peso de 1,888 kg. y con una inscripción dedicándolos a la divinidad), a los más sofisticados, con agujeros para los dedos y forma esferoide, pertenecientes ya al siglo V a. de J.C. (fig. 30) La evolución de la forma se puede ver tanto en los halterios que nos han llegado como en las representaciones de los vasos. De Olimpia nos ha llegado uno en piedra de 4,629 kg. de peso (fig. 31; diap. 120). No existe por lo tanto reglamentación ni con respecto a los materiales, la forma o el tamaño.

En época tardía los atletas los utilizaban para una especie de entrenamiento de halterofilia, prueba (fuera del programa olímpico) para la que también debió de utilizarse la piedra descubierta en Olimpia de 143,5 kg. (fig. 39) dedicada por el atleta Bybon, quien se jacta en la inscripción de haberla levantado con una sola mano por encima de su cabeza. Similar a este tipo de ejercicio es el representado en un kylix de figuras rojas que se encuentra en el Museo Martin von Wagner (fig. 40), donde el atleta levanta una piedra en cada mano.

#### 3.4.2.6. Lanzamientos.

El lanzamiento de disco y el de jabalina son dos ejercicios típicos y esenciales dentro del pentatlón griego, no realizándose fuera de él.

Los discobolos griegos son muy numerosos y sugestivos. El lanzamiento de aparece, como ya hemos visto, desde la época homérica, aunque es cierto que ocupa un lugar secundario con respecto a los otros deportes, especialmente con respecto a la carrera de carros, el deporte de los nobles por excelencia.

En la época clásica el lanzamiento de disco se encontraba plenamente integrado en el conjunto de competiciones, hasta tal punto que pasa a ser una especie de símbolo del atletismo griego. (24) En este sentido el Discóbolo de Mirón resulta emblemático. (25)

El disco era de proporciones mayores que en la actualidad y era de piedra o bronce. El "solos" del que habla Homero en la Iliada era probablemente un objeto metálico, pesado y redondo que se podría asemejar a nuestro peso, puesto que era "lanzado". (26) (fig. 41; diap. 137)

El peso y las dimensiones del disco no eran constantes: el más común debió de ser de 2 kg. y de 20 cm. de diámetro. El aparecido en Olimpia, de 5,507 kg. y 34 cm. de diámetro, era probablemente un disco votivo (diap. 138). Algunos, como éste, aparecen con inscripciones, el más antiguo lleva el nombre de Exodias, y es de fines del siglo VI o inicios del V. El lanzamiento de disco, al igual que el salto, era acompañado por el son de la flauta (diap. 117, 118, 139; figs. 29, 42 y 43) La peana para el lanzamiento o *balbis* era pequeña; delimitaba la zona en la que se debía de mover el atleta con losas de piedra por delante y por los lados.

Es difícil conocer exactamente el gesto atlético del lanzamiento. Probablemente no era suficiente el espacio para una o más rotaciones, como en el lanzamiento actual. A través de la cerámica y de la escultura podemos intentar reconstruir sus movimientos: en la primera cerámica que recogemos, podemos ver como el atleta se prepara para el lanzamiento (fig. 44;



diap. 140). El kylix del Museo Arqueológico de Florencia (fig. 45; diap. 141) nos muestra al discóbolo en el momento precedente al lanzamiento, de perfil, con la pierna izquierda avanzada y con el disco en la mano izquierda al que hace oscilar por el movimiento del brazo, cuando éste se encuentre a la altura de la cabeza lo cambiará de mano (diap. 142 a 149; fig. 46 a 49), entonces, inclinándose y llevando hacia atrás la pierna izquierda, llevará también hacia atrás el brazo derecho con el disco, para iniciar el lanzamiento propiamente dicho. Ésta es la posición del Discobolo de Mirón (diap. 150 a 152; fig. 50), es el momento en que el disco desciende (diap. 153 y 154) antes del enderezamiento del cuerpo (diap. 155; fig. 51) y de soltar el disco.

Villard (27) hace una puntualización respecto a las representaciones: "la position normale du discobole, sur les vases du dernier quart du VI<sup>e</sup> siècle, est beaucoup plus statique que celle du discobole d'Euphronios; il s'agit en fait d'un mouvement préparatoire au lancement du disque: le corps est solidement campé, la tête tournée vers l'avant, l'athlète élève le disque des deux mains à la hauteur de la poitrine... Au V<sup>e</sup> siècle, on donne la préférence aux représentations plus dynamiques du lancer proprement dit". (28)

Posiblemente existiese también otra modalidad de lanzamiento de disco, en la que el atleta lo lanzaba rodando lo más lejos posible, tal y como se deduce de algunas representaciones. (diap. 154)

Otro problema lo constituye el número de lanzamientos. En los poemas épicos tan solo se recoge uno por razones evidentes de "eficacia" poética. Para Harris (29) el número de lanzamientos sería de tres, pero dado que su conclusión se basa en un fragmento de Sófocles, la cifra pudiera ser debida también a razones poéticas. Según Finley y Pleckett, cada

concurante podía lanzar el disco cinco veces, teniéndose en cuenta sólo el mejor resultado. (30)

La longitud alcanzada se media con la ayuda de marcas que se colocaban en el suelo (fig. 52) y a los lados de la pista existían signos fijos para calcular la medida alcanzada (en Epidauro son aun visibles). Ahora bien, lo que señalaba la victoria era el hecho de lanzar más lejos que los otros atletas, no existía el record en si mismo, que no aparece indicado nada más que de manera anecdótica. El lanzamiento se consideraba nulo si el atleta sobrepasaba el balbis.

El otro lanzamiento llevado a cabo en el pentatlon era el de jabalina. Al igual que el salto y el lanzamiento de disco no existía como prueba independiente, y también al igual que esas pruebas era acompañado por el son de la flauta. Por todo ello es fácil ver estas especialidades representadas juntas, bien sea mediante la aparición de distintos atletas realizando cada uno de ellos alguna de las pruebas, (diap. 114 a 119, 157 a 161; fig. 26 a 29) o mediante la colocación de alguno de los objetos propios de las otras pruebas [jabalina, disco y haterios o pico (indicativos estos dos últimos del salto indistintamente)] acompañando a un atleta. Así ocurre en el ánfora del Museo Arqueológico de Madrid que representa un discóbolo, y en la que, detrás del efebo podemos ver un manojo de jabalinas, preparadas para el ejercicio de lanzamiento pero aun atadas con una cinta roja (diap. 145; fig. 48) o en la crátera de Cleofrades, en la que el atleta, concentrado en el modo de sujetar el *aménto* siguiendo las indicaciones de su entrenador, tiene a sus espaldas el pico símbolo del salto (diap. 162; fig. 53), como le sucede al otro atleta del ánfora del Louvre. (diap. 163) Muy representativo de este aspecto es la figura que aparece en el Kylix de Hamburgo que ha sido interpretada bien como dueño de palestra (31) o bien como esclavo (32). Lleva varias jabalinas en una mano, mientras en

la otra sostiene el pico y de la pared aparece colgada una especie de bolsa que contiene el disco. (diap. 164; fig. 54)

La jabalina era un asta ligera, de madera, con punta de metal ya que debía de clavarse en el suelo para que el lanzamiento fuese válido. Elemento constitutivo de la jabalina era el, ya mencionado, *ankúle* o *aménto*, una cinta de cuero atada al centro de gravedad del asta, por donde pasaban los dedos medio e índice. (fig. 55) Este lazo se utilizaba para imprimir un movimiento rotatorio al instrumento y dirigir la trayectoria.

La carrera era breve y veloz, con la jabalina en la mano derecha sostenida a la altura de la cabeza (fig. 56; diap. 158 y 165); después el brazo se colocaba retrasado y bajo, mientras la punta de la jabalina se dirigía hacia adelante y hacia arriba, frenando la carrera con la pierna derecha (diap. 166 a 169; fig. 57). El atleta no debía sobrepasar una columnilla situada sobre el *balbís* (diap. 167; fig. 58) o era descalificado. La distancia alcanzada se media igual que en el lanzamiento de disco. (fig. 59; diap. 170)

El lanzamiento de jabalina ocupaba un lugar importante en la educación de los efebos, dada su innegable utilidad militar. Podía ser de dos tipos: tratando de conseguir la mayor distancia (el que hemos visto en el pentatlon) y a un blanco, ya mencionado al hablar de la hipica. (diap. 113; fig. 25)

#### 3.4.2.7. Carreras a pie.

La carrera fué la especialidad más conocida y practicada entre los griegos durante muchos años. Una modalidad, la de los 200 m. aproximadamente, fue la única prueba existente en Olimpia hasta la olimpiada decimocuarta en

que se añadió una segunda carrera, mientras que la primera prueba distinta a la carrera se introdujo en la decimoctava. Se disputaba por lo tanto antes de que podamos hablar de "Juegos" en plural, y antes de que existiese un estadio. Sin embargo aceptamos la fecha del 776 a. de C. como el inicio de los "Juegos Olímpicos" que nos dan los propios griegos; posiblemente la importancia que se les confirió provenga del hecho de que fue la primera vez en la historia griega en que se dio una competición distinta de las celebradas hasta entonces, puesto que ya no era un juego fúnebre ni un simple pasatiempo.

La carrera se desarrollaba en la pista rectilínea del estadio y era de varios tipos: la carrera del *stádion* (fig. 60 a 63; diap. 171 a 178), que se disputaba sobre un recorrido de 600 pies (los metros variaban según las dimensiones del estadio, ya que el pie se calculaba de modo distinto según las localidades: en Olimpia, por ejemplo era de 192,27 metros), era una prueba de velocidad pura; el *diaulos* (diap. 23; fig. 18\*\*), que se disputaba en una distancia doble del estadio y era siempre una prueba veloz; el *dólikos* (fig. 64; diap. 179), carrera de resistencia, probablemente de origen militar como sostiene Filostrato, que se desarrollaba sobre una distancia de 7 - 8 - 10 - 20 estadios, según lo que dice Patrucco, 12 para Finley Pleket, mientras Gardiner habla de una máximo de 24 estadios en Olimpia; el *híppios* (fig. 65; diap. 180), nunca disputado en Olimpia, que se desarrollaba en la distancia de cuatro estadios; el *hoplitodrómos* (fig. 66; diap. 181 a 185), que se introdujo en época tardía y ponía punto final a los agones, era una carrera con armas de origen militar y tal vez con un significado simbólico, en la que el atleta llevaba yelmo y escudo (en un primer momento incluso grebas, como aparece recogido en el ánfora del Louvre (fig. 66 y diap. 181)). Se disputaba sobre diversas distancias: en Olimpia por ejemplo era un diaulos, en Nemea un hipios. La carrera de los hoplitas aparece a menudo representada en los vasos ya que era

muy popular y se prestaba a la representación pictórica, e incluso al relieve, como en la famosa "estela del hoplitodromo" del Museo de Atenas (fig. 67; diap. 186), donde "el autor inventa una forma de estela que va alargándose de la parte superior a la base para permitir su juego a las piernas del corredor; la cimera del casco inscribe su ancha media luna entre las desenrolladas volutas de un capitel jónico; y el ideograma de la carrera despliega frontalmente el movimiento balanceado tanto de los brazos como de las piernas." (33) La gran diferencia de esta estela con las representaciones de hoplitodromos en cerámicas es el hecho de que, mientras en éstas los atletas aparecen representados en plena carrera, no ocurre así en la estela, donde el escultor consigue llenar armoniosamente la superficie limitada de la estela representándonos al atleta yendo hacia la izquierda mientras modera su impulso mirando hacia atrás.

Otra modalidad de carrera era la de antorchas o *lampadedromía* (diap. 187 a 189) (fig. 68) cuyo carácter era religioso por lo que tenía su fin en el altar del dios en cuyo honor se realizaba (fig. 69). Era una carrera de relevos como podemos ver en una cerámica del Louvre (fig. 70), donde uno de los corredores se dispone a entregar la antorcha a otro que le espera listo para salir corriendo en cuanto recoja el "testigo". Se celebraba en Atenas para sustituir la llama del altar de las divinidades del fuego, Prometeo y Hefesto, mancillado tras su uso prolongado. Este altar se hallaba en las afueras de Atenas, en el recinto sagrado dedicado al héroe Academo, la Academia. Pausanias nos describe del siguiente modo esta fiesta: "en la Academia hay un altar de Prometeo, de donde corren con antorchas encendidas a la ciudad. El objeto del certamen consiste, junto con la carrera, en mantener encendida la antorcha. En caso de apagarse, ya no es vencedor el primero en llegar sino el que le sigue, y si tampoco el segundo la trae encendida, vence entonces el tercero. Si a

todos se les apaga, no aguarda la victoria a ninguno." (PAUS. 1,30,2)

La carrea de obstáculos era practicada sólo en la palestra, como entrenamiento.

La carrera era también la única prueba que componía los Juegos en honor de la diosa Hera, en los que la mujeres eran las competidoras, como ya hemos mencionado anteriormente. (fig. 7\* y 71; diap. 39, 40 y 190)

De todas estas modalidades la más famosa y la única que formaba parte del pentatlón, tal como aparece reflejado en las cerámicas en donde se representa en compañía de las otras pruebas que lo componen, era la carrera del estadio. (diap. 191-192)

Para efectuar la salida los corredores partían desde una posición erguida, con un pie adelantado respecto al otro y el busto ligeramente inclinado adelante, o con una mano apoyada en tierra y el busto más inclinado hacia adelante. (fig. 72; diap. 193 a 195)

El estilo de la carrera era variado, dependiendo de la prueba afrontada. Dice Filóstrato que era veloz y ágil en el estadio, más moderada en el dolico donde los pies se apoyaban completamente, a diferencia de la carrera veloz donde la punta tocaba apenas el terreno. Los brazos se pegaban a los flancos en el dolico mientras se agitaban como alas en el estadio. Si creemos las observaciones de Filostrato (Gymn. 32) Según la categoría de los participantes (infantiles, adolescentes y adultos) y el sexo, la distancia variaba.

La prueba, fuese de la modalidad que fuese, se disputaba sobre una pista rectilínea (34), desde una *grammé* o *balbís* (línea de partida) y un *termá* o *télos* (línea de

llegada). Si los atletas debían de correr más estadios giraban en torno a un palo o columnilla (*níssa o camptér*) (fig. 73) . La línea de partida estaba formada por unas losas de piedra de 20 cm. de largo con dos acanaladuras paralelas (distantes unos 18 cm.) para apoyar los pies. El corredor estaba flanqueado por dos pequeños postes a los lados, separados entre ellos 1,25 m., en los que se sujetaba la cuerda que se tensaba delante del atleta y que servía para impedir las salidas nulas. Dicha cuerda se llamaba "hysplex" (35) (no sabemos cómo se tensaba la cuerda ni cómo caía, ya que no nos ha llegado ninguna descripción). En Olimpia existían 20 puestos de salida, en otros lugares esto difería, como en Delfos, donde eran 18 ó 16 en los Juegos Itsmicos. En estos últimos juegos merece mención especial el curioso sistema de salida, reconstruido por el arqueólogo americano Oscar Broneer, (fig. 74). Consiste, esquemáticamente, en un pavimento de piedras, triangular, compuesto de dieciséis ranuras, dispuestas en forma de rayos partiendo de un agujero situado en el vértice mismo del triángulo. El hueco tiene una profundidad de un metro y setenta centímetros de diámetro, aproximadamente, y es allí en donde se encontraba el que manejaba las puertas de salida, sosteniendo tirantes las cuerdas mediante las cuales los dieciséis huecos individuales podían ser abiertos a la vez. Las cuerdas se mantenían dentro de las ranuras gracias a unos clavos de bronce, doblados de forma que impidieran que las cuerdas saltaran del canalillo. Estas cuerdas eran las que mantenían en posición horizontal a los listones de madera fijados en los postes y que cerraban las puertas. Cuando el que estaba encargado del control de la partida, soltaba una de las cuerdas, una barra de madera caía y la puerta quedaba abierta. Es éste el tipo de puerta de partida que se ha llamado *balbides*. Uno de los comentaristas de "Los jinetes" de Aristofanes, nos ha dado una descripción que ha permitido identificar el dispositivo. He aquí como lo explica: "Babides es el nombre de una pieza de madera transversal que se encuentra en el punto de partida de una pista de carrera. Se

le llama igualmente *apheteria*, es decir, "punto de partida". Cuando los corredores estan preparados para la carrera, se la deja caer, permitiendo asi a los participantes comenzar la prueba". En ningun otro de entre los numerosos estadios puestos al descubierto en Grecia, se ha encontrado un ejemplo de puerta de salida tan complicada.

De los primitivos estadios el más interesante es el de Epidauro. (fig. 75 a, b; diap. 196) Probablemente ya se utilizaba en el siglo V y continuó usándose en el periodo romano. La meta y la salida estaban marcadas por una línea de bloques de piedra y pilares. En los laterales, a ambos lados de la pista y a intervalos de un pletron o 100 pies, estaban colocados pequeños pilares cuadrados cuya misión era la de indicar, a simple vista, la distancia alcanzada (aunque evidentemente aproximada) en los lanzamientos de disco o de jabalina. Las hileras de asientos de piedra fueron en su mayoría añadidos en tiempos Macedonios o posteriores. En el centro de los asientos de lado norte habia, originariamente, un tunel que comunicaba con la pista. Probablemente es por donde entraba la procesión de jueces y competidores. En frente, en el lado sur, quedan restos de una plataforma que, en opinión de Gardiner (36), debía de ser utilizada para la colocación de la mesa con los premios.

El más elaborado de los estadios era el de Delfos (fig. 76 a, b; diap. 197 y 196), con capacidad para 7.000 espectadores. Ahora bien, su construcción, tal como la podemos ver en la actualidad, corresponde ya a la época imperial y se debe a Herodes Atticus.



#### 3.4.2.8. El enfrentamiento cuerpo a cuerpo

##### *La lucha*

El origen de la lucha se vincula al mito de Atalanta, representada por la tradición como el prototipo de la deportista. (37) Como su padre sólo quería hijos varones, la abandonó en el monte Partenio recién nacida. Una osa la amamantó hasta un día en que aparecieron unos cazadores y la recogieron y criaron. Convertida ya en mujer, Atalanta no quiso casarse y se mantuvo virgen, dedicándose, como su patrona, Ártemis, a la caza en los bosques. Los centauros Reco e Hileo intentaron violarla, pero ella los mató con sus flechas. Tomó parte en la cacería del jabalí de Calidón donde desempeñó un importante papel (diap. 13; fig. 8\*\*). En los juegos fúnebres celebrados en honor de Pelias obtuvo el premio en la carrera o tal vez en la lucha teniendo a Peleo como adversario, tal y como aparece en un ánfora de Munich (fig. 77; diap. 199). Esta última versión es la que la vincula al origen de esta prueba.

De las dos clases de lucha practicadas por los griegos, erguida o "de pie", y tumbada o "en el suelo", la primera era la adoptada en el pentatlón, del que constituía una prueba pesada, síntesis de todas las otras. Para vencer era necesario derribar tres veces al contrario; como afirma Séneca (38), este "derribar" consistía en conseguir que el adversario tocara el suelo con la rodilla. El semilegendario Milón de Crotona, gran comedor de carne, guerrero y discípulo del filósofo Pitágoras, se vanagloriaba de no haber sido puesto nunca de rodillas. Probablemente estaba prohibido morder y meter los dedos en los ojos, pero pocas más debían de ser las prohibiciones. Sin embargo se concedía más importancia a la gracia y a la habilidad en la lucha que a la fuerza. Las presas y llaves debían de ser correctamente ejecutadas, no siendo suficiente derribar al contrario para despertar la

admiración, a pesar de lo cual no faltan casos de luchadores que todo lo fiaban a la fuerza bruta, como nos relata Pausanias, de un siciliano llamado Leontisco que "no sabia hacer caer a los luchadores y les vencía rompiéndoles los dedos." (PAUS. VI, 4, 3) Leontisco fué coronado en Olimpia y su estatua fué tallada por Pitágoras de Regio.

Los entrenadores enseñaban a los luchadores los distintos tipos de presas: en los brazos, doblar por encima de un brazo, sobre el brazo y sobre el cuello, en torno al cuello con las manos entrelazadas, en el tronco, con derribo lateral, etc. Los artistas no dudan en representar la tensión previa a la presa inicial (diap. 200 a 204; fig. 78), dada la importancia que evidentemente ésta tenía (diap. 205 a 209; fig. 79 y 80).

El entrenamiento tenía una gran importancia, junto a un inicial conocimiento teórico, como afirma Plutarco. En primer lugar era necesario aprender a caer, para seguir con las llaves propiamente dichas. Era una actividad deportiva que se consideraba apropiada también para los jóvenes (diap. 210) (al contrario de aquellas pruebas que requerían la utilización de aparatos por lo que se consideraban inadecuadas en el periodo de formación) quienes la aprendían bajo la atenta mirada de los entrenadores. En los entrenamientos los atletas podían llevar un casquete de cuero que les cubría hasta las orejas (diap. 209 b), lo que no estaba permitido en el enfrentamiento propiamente dicho.

En un fragmento de papiro del siglo II d. de J. C. se habla de una sesión de entrenamiento de ejercicios propedeuticos. La técnica, que viene minuciosamente descrita, es la que se utilizó durante mucho tiempo: "Cira la mitad superior del cuerpo hacia un lado y agárrale la cabeza con el brazo derecho. Agárrale por debajo. Avanza y aplástale. Tú agárrale desde abajo con el brazo derecho. Abrazale donde él

te tiene agarrado, por abajo. Apoya tu pierna izquierda contra su costado. Apártale con la mano izquierda. Cambia de lugar y aplástale. Vuélvete. Agárrale por lo testículos. Adelanta el pie. Agárrale en medio en torno al vientre. Aprieta hacia adelante y dóblate hacia atrás. avanza el cuerpo y enderezate (échate) sobre él y pasa al contraataque". (39)

Debió de tratarse de una especialidad muy popular, y existir una vasta gama de variedades técnicas, muchas de las cuales aparecen representadas en la cerámica (fig. 81 a 90; diap. 211 a 223). No estaban permitidas presas en las piernas, aunque posiblemente si lo estaban las zancadillas.

Este tipo de certámenes era una excelente ocasión para el artista de anotar rasgos de anatomía realista, tal y como aparece en el ánfora del "Pintor de Andocides" (diap. 224; fig. 91) que se encuentra en el Staatliche Museen y en la crátera en forma de cáliz de Eufronio del Museo del Louvre. (diap. 225; fig. 92)

Las escenas de lucha del ánfora de Berlín, gracias al dibujo de figuras rojas, nos muestra una gran complicación de actitudes sin que por ello el conjunto resulte menos inteligible; así los miembros confundidos alcanzan a dar al grupo de los dos luchadores enfrentados una cierta profundidad. El segundo grupo es más original: el pintor no dudó en ofrecer la torsión del cuerpo del atleta vencido y en presentar su rostro de frente.

La crátera de París nos muestra a un Efronio creador de formas nuevas, que utiliza también todas las formas recientemente creadas para la figura roja, no tiene ninguna relación con el estilo de figuras negras, todavía practicado por Oltos y por Epictetos. Al principio, entre 520 y 500 aproximadamente, es ante todo un pintor y, como pintor, firma sus principales obras; pero deja de pintar desde fines del

siglo VI y consagra el final de su larga carrera, entre 500 y 480, únicamente a su trabajo de alfarero y a la dirección de un taller floreciente, en el que colaboran muchos jóvenes pintores.

Para Eufronio la observación precisa del cuerpo humano se convierte en una regla imperiosa. Resulta fácil reconocer en la crátera de Heracles y de Anteo una especie de plancha anatómica exacta y completa: incluso aparecen indicados detalles invisibles al ojo. No hay duda que Eufronio, al igual que un artista del Renacimiento, se entregó a un estudio sistemático del cuerpo humano. Pero este realismo, que se extiende hasta los cabellos, no consiste solamente en situar en su lugar una serie de detalles, observados con precisión: apunta, al mismo tiempo, a una impresión de conjunto, a dar vida a los cuerpos, a dar cuenta de los movimientos en el espacio, a traducir incluso la expresión de los rostros; no obstante algunos rasgos de arcaísmo -torsión demasiado brusca de Anteo, ojos representados de frente-, los escorzos de los brazos y de las piernas se multiplican, los labios y las miradas se animan. Pero todos estos detalles se fundan en un conjunto y la composición misma de la escena responde a una armonía clásica, falta de simetría demasiado rigurosa.

La lucha se desarrollaba en Olimpia en la misma peana que el pugilato y el pancracio y el mismo día.

### *El pugilato*

Fué una especialidad atlética muy popular en Grecia que requería mas habilidad que fuerza bruta por parte de los practicantes para esquivar los golpes, ya que se consideraba un gran pugilista aquel que derrotaba al contrario por agotamiento sin haber recibido ninguno. La tradición atribuía a los espartanos su invención (FIL., Gymn. 9, 12), aunque lo abandonaron en las competiciones oficiales, probablemente

debido a lo peligroso que era para ellos, ya que, por su concepción de la areté, no podían rendirse.

En las pruebas de época clásica los atletas llevaban las manos cubiertas. Inicialmente eran unas estrechas y largas tiras de cuero (diap. 20 y 226 a 232; fig. 16\*\*, 93 y 94) llamadas "milíchai" en el siglo VI y V y "spháirai" en el siglo IV, cuando la atadura se hizo mas complicada (diap. 233; fig. 95). En épocas sucesivas se siguieron añadiendo innovaciones llegando a convertirse en los "imántes óeis" (diap. 234; fig. 96 y 97), constituidos por un guante con un anillo de cuero duro para protegerse los nudillos. Con los romanos los guantes se convirtieron en "cestos" muy pesados, realmente armas mortales.

Probablemente el encuentro se desarrollaba en un amplio espacio y sin descansos, prolongándose hasta que uno de los dos contendientes se declaraba vencido levantando el brazo (diap. 235 a 238; fig. 98 y 99). En ningún caso los púgiles eran divididos en categorías según el peso. Estas son las características del púgil según Baquílides: "forte di mano, dal cuore di leone e dal piede leggero" (I "Olimpica", en la que se habla del joven púgil Argeio de Ceo).

### *El pancracio*

El pancracio era una prueba brutal, en la que estaban permitidos los golpes en todo el cuerpo, excepto los mordiscos, los arañazos e introducir los dedos en los ojos del adversario, infracción esta última que es cometida por los paoracistas de la cerámica del Museo Británico (fig. 95; diap. 239) y que el árbitro se apresura a reprimir con los azotes. Esta prueba, que aglutinaba elementos del pugilato y de la lucha, gustaba igualmente de ser representada por los artistas con sus múltiples presas. (diap. 240 y 241; fig. 100 a 106).

\* Esta numeración corresponde a las figuras del capítulo: 3.3.  
LA ZONA SAGRADA DE OLIMPIA.

\*\* Esta numeración corresponde a las figuras del capítulo:  
3.1. ANTECEDENTES HOMÉRICOS.

#### 3.4.3. Notas bibliograficas

(1) Esta primera "regla" y otras a las que haremos referencia más tarde, están tomadas de la tesis de Brellich (Gli eroi Greci. Un problema storico religioso, Roma, 1958, pag. 212) cuando señala en los juegos de Olimpia un originario carácter iniciático, para establecer el cual "si può partire anche da un confronto formale tra il rituale dei giochi di Olimpia e quello dei misteri greci, per es. quelli, più noti di tutti, di Eleusi. Già il diritto di partecipazione severamente limitato ai Greci, cioè l'esclusione dei barbari da entrambi rituali, appare significativa. Si noterà, inoltre, che entrambe le festività, i giochi Olimpici e le iniziaciones eleusine, vengono anunciadas públicamente in tutto il mundo greco e precisamente per mezzo di personale di culto che, per giunta, in entrambi i complessi è designato con il termine di *spondophóroi*; tale anunciación prelude, in tutt'e due i casi alla tregua sacra. La segregación degli iniziandi dal resto della popolazione, característica di tutte le iniciaciones, ha la sua analogía sia nella solenne adunata degli iniziandi che precede le celebraciones eleusine, sia in quella degli atletas que intendono partecipare ai giochi Olimpico e que si devono trovare in Elide treinta días prima dell'inizio dei giochi (FIL., v. Ap. 5, 43); gli uni e gli altri, del resto, devono osservare la dieta".

(2) En los juegos Olímpicos y en los Píticos existían dos categorías de atletas: infantiles y adultos. En los otros juegos, sin embargo, existirá una tercera categoría, la de los adolescentes. En lo que se refiere las dos categorías olímpicas, Gardiner (Greek Athletic sports and Festivals, Londres, 1910) sostiene que los infantiles tenían una edad comprendida entre los diecisiete y los diecinueve años, mientras Severyns (Bacchylide. Essai biographique, Liège-Paris 1933) anticipa la edad fijada a los catorce años hasta los diecisiete.



(3) Los atletas, en el acto de entrar a formar parte de los Juegos de Olimpia, pronunciaban con la frente alta, mirando al cielo, una invocación que vamos a reproducir. Tal plegaria fue descubierta esculpida en piedra, en el valle de Olimpia, por el arqueólogo Posabella de Roma, y reconstruida en una conferencia en el Panathlon Club de Milán por Giovanni Cavazzana en 1954. La invocación ha sido fechada en torno al 600 a. d. J. C.: "Tu vento e tempesta, sole e rugiada, amore e odio, vita e morte dei popoli e delle genti: ascoltami! Ascolta in questo giorno di sacra tregua il tuo Cadmillo che sa la stretta degli Elei; il Theochélo mi ha conosciuto ed ha preparato il mio corpo ed il mio cuore; gli Ellanodici hanno potenziato i miei muscoli e la mia volontà. O Theon padre degli dei, Tu splendente e tonante, Tu eterna lotta per la supremazia dell'io, insegnami a vincere le resistenze dell'aria come ad Atalanta, dammi il segreto del gioco e dei muscoli come Ares, indicami il modo di sintonizzare le percezioni e sviluppare la destrezza, svelami la luce della Gnosi e del *Logos*. Ombra impalpabile di tutte le cose fa che io vinca la mia debolezza e la mia ignoranza! Splendente Nume-Legge dell'universo, Armonia delle cose, annullami in polvere se attentaddi alla *philía*, fa che ti scopra nella gioia e nell'ansia della moltitudine, che io ti veda nel palpito dell'infinito; dammi un cuore senza orgoglio, una volontà senza passione, un'audacia senza rivalità! Zeus madre, Zeus padre, Androgheno eterno, a te mi dedico, a te dono la mia vita! *Evoé! Evoé! Evoé!*".

(4) Las mujeres estaban excluidas de las competiciones olímpicas, la sola asistencia estaba penada con la muerte. (PAUS. V, 6, 7). Dice Brelich (*op. cit.*, pp. 211-212): "era definito anche il preciso limite che le donne non dovevano oltrepassare (come nei campi in cui si svolgevano le iniziazioni maschili presso i primitivi), ed era il fiume Alpheios ... È quasi certo che anche la nudità rituale prescritta, si noti, non solo agli atleti, ma perfino agli

allenatori -particolare questo che non si spiega con le necessità sportive, e per il quale già gli antichi erano costretti a ricorrere a un *aithion* mitico (PAUS., *ibid.*; FIL., *Gymn*, 17)- troverà la sua ragione d'essere nella componente iniziatica della formazione dei culti agonistici... Anche la periodicità dei giochi Olimpici di quattro anni, insieme con el permanere della divisione delle classi d'età, sembra corrispondere alla morfologia delle iniziazioni tribali primitive; queste, tuttavia, ossono essere anche annuali (come i misteri eleusini) o anche non periodiche; la ragione d'essere della periodicità pluriennale è nel sistema delle classi d'età.

(5) Cfr. P. ANGELI BERNARDINI, *Le donne e la pratica della corsa nella Grecia antica*, en Lo sport in Grecia, cit., pp. 153-184; G. ARRIGONI, Donne e sport nel mondo greco.

(6) Cfr. L. MORETTI, *op. cit*, p. 111.

(7) Ver PLUT., *Lic*. 30.

(8) The Olympic Games, pag. 62.

(9) En Olimpia se obtenia premio tan solo por el primer lugar, no existian segundo y tercer clasificado, excepto en la competición del pentatlon (para poder redactar la clasificación final). Quien perdía volvía a su patria con la amargura de la derrota. Dice Píndaro en la VIII Pítica "por las calles, soslayando enemigos, agachados van, de infortunio mordidos". Por otro lado no existian juegos de equipo, el atleta competía solamente a título individual.

(10) Da la siguiente repartición de las pruebas "prima giornata prove ippiche; seconda giornata gare dei giovani; terza giornata prove ippiche; prove atletiche degli adulti (corsa, lotta, pugilato, pancrazio); quarta giornata

premiazione e cerimonia di chiusura". (Olimpiadi Milán 1952, pp. 78-79)

(11) E. N. GARDINER, *op. cit.*, I, pag. 140.

(12) *op. cit.* pag. 27.

(13) *ibidem*.

(14) *op. cit.* VI, 20, 10-14.

(15) SÓFOCLES: *Electra*, v. 681-756.

(16) El catálogo de vencedores olímpicos de la antigüedad se debe, fundamentalmente, a Sexto Julio Africano, quien publicó un epítome de la obra de Flegón en el siglo III de la Era cristiana. Este epítome se ha conservado íntegramente en la *Crónica* de Eusebio Pánfilo, obispo de Cesares, nacido hacia el 265 d. de J. C. El catálogo de olímpicas fue compilado primitivamente por el sofista Hípias al final del siglo V a. de J.C. La lista fue revisada por Aristóteles, y continuada y aumentada por Eratóstenes, Timeo, Filócoro, Flegón y finalmente, el mencionado Julio Africano.

La lista de Africano se conserva completa y consiste en el catálogo de vencedores en la carrera del estadio desde el año 776 a. de J. C. hasta la Olimpiada 249 (=217 de la Era cristiana). Focio, en el siglo IX, recogió dos importantes fragmentos de la obra de Flegón, y, posteriormente, el hallazgo de los valiosos *Oxyrhynchus Papyri*, vino a completar la lista. Con estos materiales y adicionando las noticias dispersas en la literatura griega, en las inscripciones de Olimpia y en otros lugares, se han podido elaborar dos trabajos de gran importancia. El primero se debe a Hugo Förster, que en 1891-92 publicó el primer catálogo moderno, *Sieger in den Olympischen Spieden*, que recoge 634 vencedores.

Con éstos, sometidos a severa crítica, más los del citado papiro y otras noticias posteriores, el profesor Luigi Moretti publicó en 1957, bajo el patrocinio de la "Accademia Nazionale dei Lincei", de Roma, su *Olympionikai, i vincitori negli antichi agoni olimpici*.

(17) En esta prueba participó y venció Anaxilas, tirano de Regium en el año 480 a. d. J. C., como lo atestigua un Tetradracma de su ciudad en la que aparece representado conduciendo el carro tirado por mulas.

(18) PALEOLOGOS: en The olympic Games in ancient Greece, Yalouri y otros, pag. 235.

(19) DIEM, Carl: Historia de los Deportes, vol. I, pag. 162.

(20) VESCHI, *Olimpia antes y hoy*, en C.A.F., I, pag. 456.

(21) *Un regolamento rodio per la gara del pentatlo*, en Rivista di filologia e d'istruzione classica, 84 [56], 55-60.

(22) Para un estudio de las soluciones que se han dado al método de clasificación del pentatlon griego, ver PIERNAVIEJA, M., *El Pentatlon de los Helenos*, en Citius Altius Fortius, 1959.

(23) En un epigrama de la Antología Griega (*Appendix*, 297, se establece que "Cincuenta y cinco pies salto Faillo; en el disco le faltaron cinco para los cien". Lo que convirtiendo esta medida a nuestro sistema métrico sería 16,31 metros. El profesor Ferenc Mezzö realizó un estudio (C.A.F., 1962, pag. 241 y ss.) sobre las posibles explicaciones de tan fabuloso record y del no menos fabuloso de Quionis, donde al margen de su personal interpretación (sugiere un error de transcripción) recoge las dadas por otros estudiosos: suma de tres saltos, exageración y triple salto.

(24) Esta fue la razón por la que los griegos en 1986, en la renovación de los Juegos Olímpicos, eran los claros favoritos en esta prueba, pero fueron derrotados, como en todas las otras (a excepción de la maratón), por un americano, Bob Garret, que lanzó el disco a 29,15 m.

(25) Es preciso desconfiar un poco (en cualquier caso desde el punto de vista deportivo) de esta obra, de la que no nos han llegado nada más que copias, ya que plantea algunos problemas con respecto al movimiento exacto de los atletas.

(26) Cfr. A. MOUREAU: "El discobole meurtrier", en Pallas, XXXIV (1988), 1-18.

(27) *Fragments d'une amphore d'Euphronios au Musée du Louvre*, pag. 35 y ss.

(28) *Ibid.*, p. 40 y 41.

(29) HARRIS: *A fragment from the Larisaioi of Sophocles*, pp. 4 y 5.

(30) *op. cit.*, pag. 32.

(31) ANDRONICOS, M. en The Olympic Games in Ancient Greece, Yalouris y otros, pag. 49.

(32) DURANTEZ, C.: Olimpia y los juegos olímpicos antiguos. vol. II, pag. 259.

(33) CHARBONNEAUX, Grecia Arcaica, pag. 259.

(34) Ver lo dicho anteriormente sobre el estadio de Olimpia.

(35) LUCIANO. *Timón*, 20.

(36) Athletics of the ancient world, pag. 129.

(37) Platón ve en ella a una mujer que hubiera querido ser un muchacho: "En el sorteo salió un lugar mediano para el alma de Atalanta. Dándose cuenta de los grandes honores que suponía la vida de un atleta masculino, no se sintió capaz de dejar pasar la ocasión y la cogió (*República*, X, 620 b). Eurípides pone en su boca un lenguaje augénico y utilitario: "Si me casara - ¡ojalá esto no suceda!- traería al mundo unos hijos mejores que los de las que se pasan el día en su casa" (*Meleagro*, fragmento 529). Ovidio la convierte en una heroína casi romántica: "Tal vez has oído hablar de una muchacha que en una carrera, venció a los hombres por su rapidez..." (*Metamorfosis*, X, 560 y ss.). Montaigne también la recuerda: "Atalanta, una muchacha de una belleza excepcional y muy dotada. Para deshacerse de la presión de miles de pretendientes que la pedían en matrimonio, les dijo que aceptaría al que la igualara en la carrera, y que aquellos que no lo consiguieran perderían la vida" (*Ensayos*, III, cap. IV). Rousseau se inspira en ella para su personae de Sophie: "Se situa en primer lugar con tanta rapidez que, para alcanzar a esta nueva Atalanta, sólo dispone del tiempo que necesita para verla lejos, por delante de él" (*Emile*, libro V). Más próximo a nuestros días, el profesor de medicina Fonssagrives dice: "...las "barras", un elemento más propio del sexo masculino por su connotación de combate, pero en las cuales las muchachitas, el igual que Atalanta, no desdeñan demostrar la rapidez de su carrera" (*L'Education phisique des filles*, 1881)

(38) *De beneficiis*, V 3: *Luctator ter abjectus perdidit palmam.*

(39) citado por MARROU: P. Oxy. III, 466.

## FIGURAS



fig. 1.- Anfora de figuras negras. Hacia el 540 a. de J. C.  
Munich, Antikensammlungen.





fig. 2.- Anfora Panatenaica. Fines del siglo V a. de J. C.  
Londres, British Museum.



fig. 3.- Anfora de figuras negras. Hacia el 520 a. de J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 4.- Herculano. Pintura sobre mármo1.  
Nápoles, Museo Nazionale.



fig. 5.- Tetradracma de Syracuse.  
Londres, British Museum.

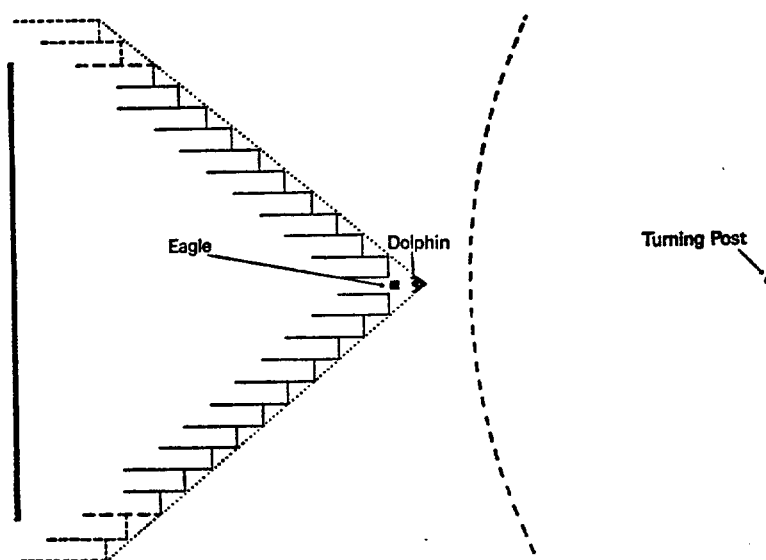


fig. 6.- Reconstrucción de las puertas de salida del hipódromo de Olimpia, realizada por Finley y Plecket, según la descripción de Pausanias.

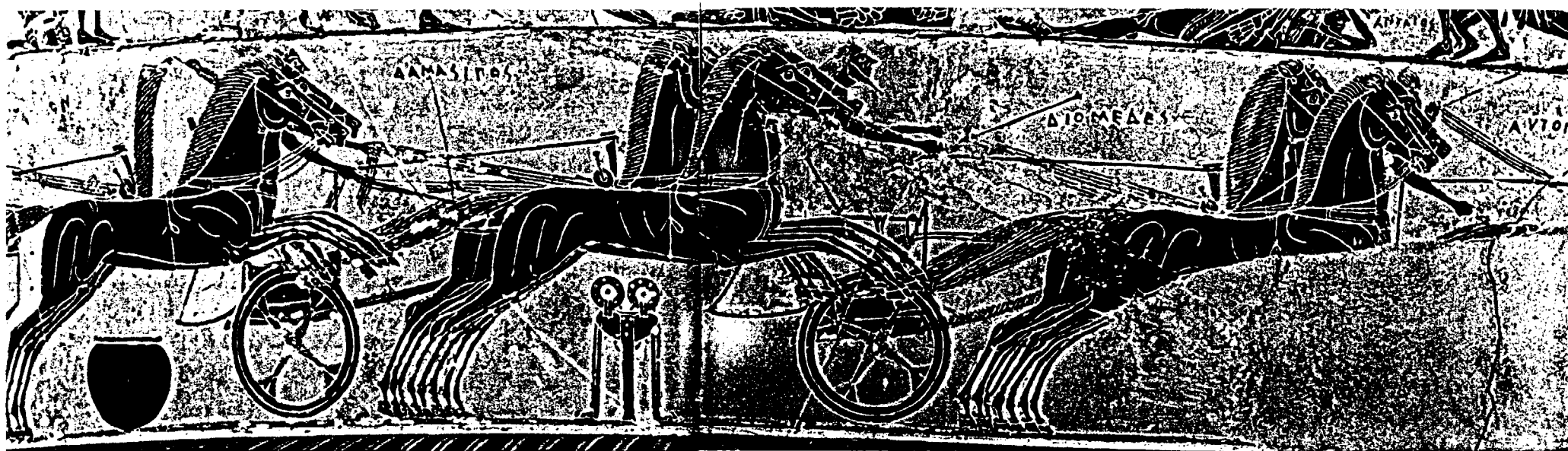


fig. 7.- Detalle del Vaso François. Crátera de figuras  
negras. Hacia el 570 a. de J. C.  
Florencia, Museo Arqueológico.



fig. 8.- Auriga de Delfos.

Delfos, Museo Arqueológico.



fig. 9.- Fragmento de un vaso de h. 550 a. de J. C.  
Londres, British Museum.



fig. 10.- Anfora Panatenaica de figuras rojas.  
Pintor de Cleofrades. Ha. 480 a. de J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



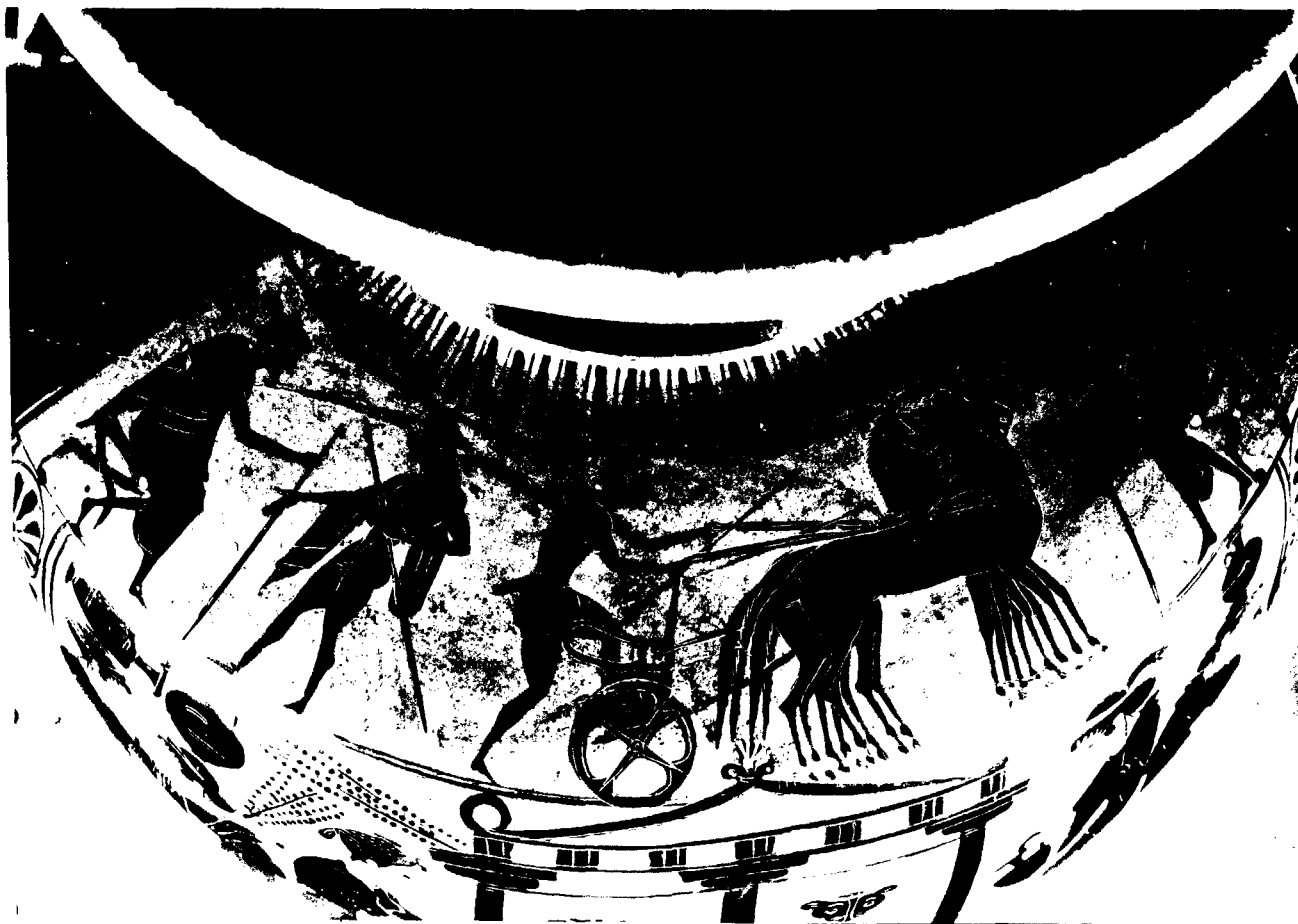


fig. 11.- Hydria de figuras negras.

Pintor de las Fuentes de Madrid, ha. 520 a. de J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 12.- Lekythos de figuras negras.  
Finales del siglo VI a. de J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 13 (a).- Hydria de figuras negras.

Pintor de Priamo, ha. 520-510 a. de J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 13 (b).- Hydria de figuras negras.

Pintor de Priamo, ha. 520-510 a. de J. C.

Madrid, Museo Arqueológico.

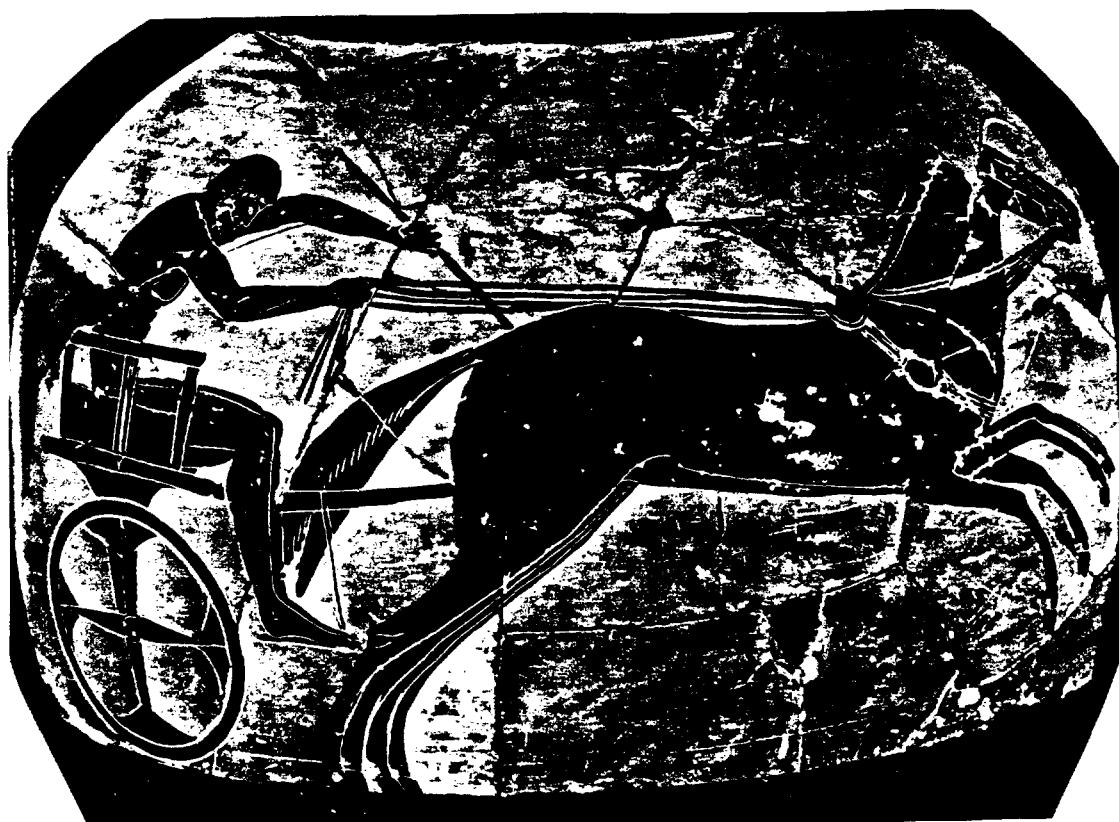


fig. 14.- Anfora de figuras negras.  
Fines del siglo VI a. de J. C.  
Londres, British Museum.



fig. 15.- Lekythos ático de figuras negras.  
Finales del siglo VI a. de J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.

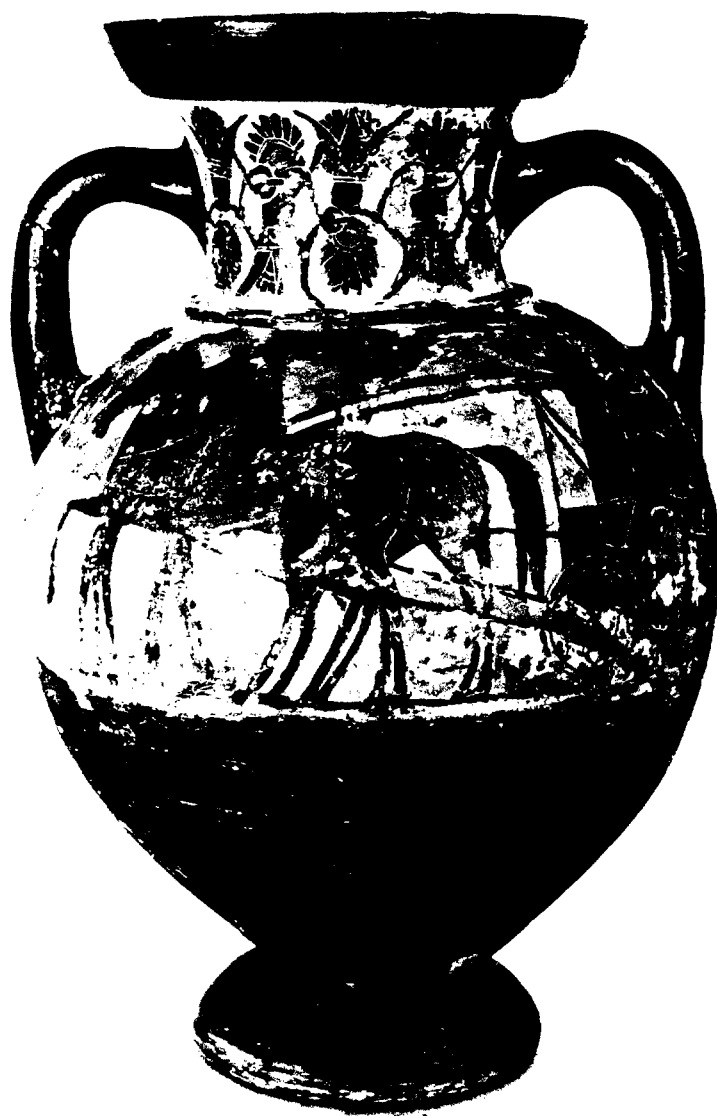


fig. 16.- Anfora de figuras negras, ha. 520 a. de J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 17.- Ceramica de figuras negras, ha. 550 a. de J. C.  
Paris, Museo del Louvre.





fig. 18.- Crátera de campana ática de figuras rojas.  
ha. 440 a. d. J. C. Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 19.- Anfora panatenaica (Pintor de Cleofadres).  
480 a. d. J. C. Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 20.- Psiax. Hidria, fines del s. VI a. d. J. C.  
Berlin, Staatliche Museen.



fig. 21.- Atenas, cerámica de figuras negras.  
Siglo VI a. d. J. C.



fig. 22.- Hidria ática de fig. negras.  
Pintor de Príamo, ha. 520 a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 23.- Lekythos ático de figuras negras.  
Finales del siglo VI a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 24.- Anfora Panatenaica. Ha. 540 a. d. J. C.  
Paris, Biblioteca Nacional.



fig. 25.- Anfora Panatenaica. Después del s. V a. d. J. C.  
Londres, British Museum.





fig. 26.- Cerámica Ateniense de figuras rojas.  
Fines del siglo VI.



fig. 27.- Anfora Panatenaica, fines del siglo VI a. d. J. C.  
Londres, British Museum.



fig. 28.- Kylix de figuras rojas. 480 a. d. J. C.  
Basle, Antiken Museum.



fig. 29.- Crátera de figuras rojas. Ha. 480 a. d. J. C.  
Copenhagen Nationalmuseet.

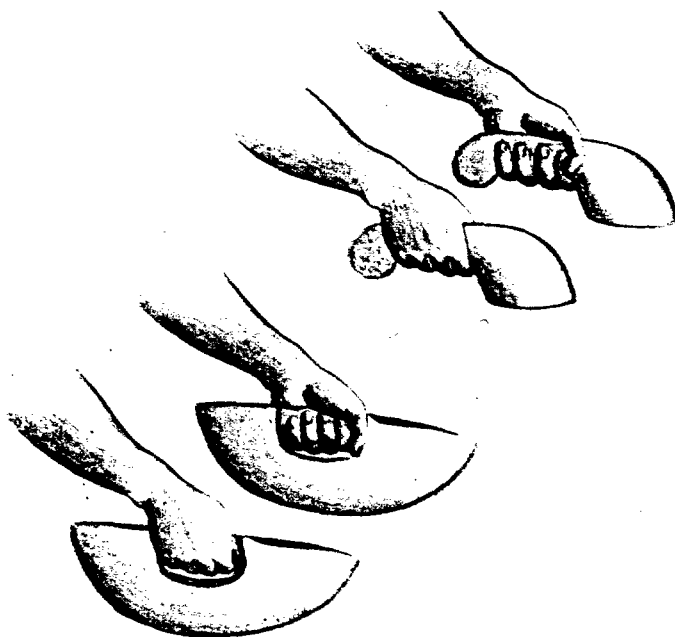


fig. 30.- Dos de los modelos de "halterios",  
el "largo" y el "esférico".  
Pintor: K. Iliakis.

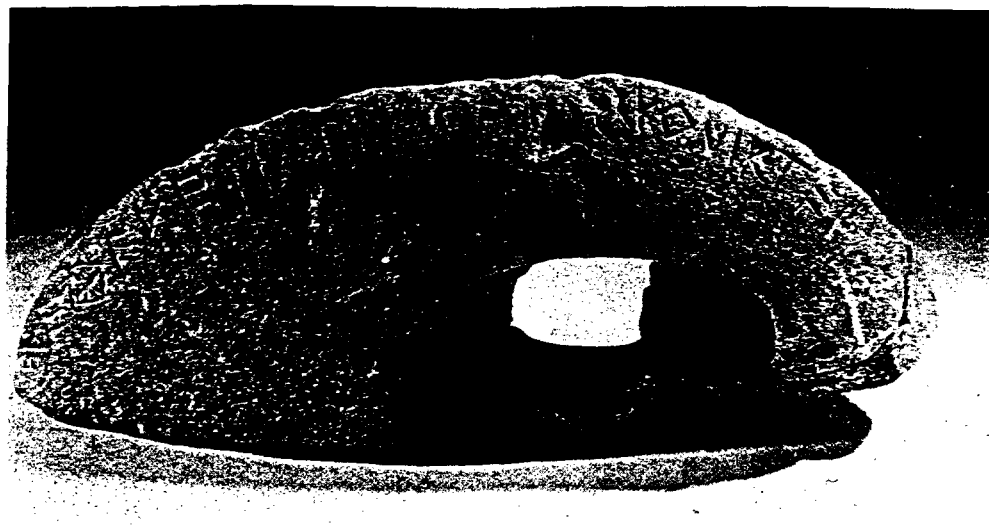


fig. 31.- Halterio de piedra de Akmatidas de Esparta.  
h. 550 a. d. J. C. Olimpia Mº Arqueológico.

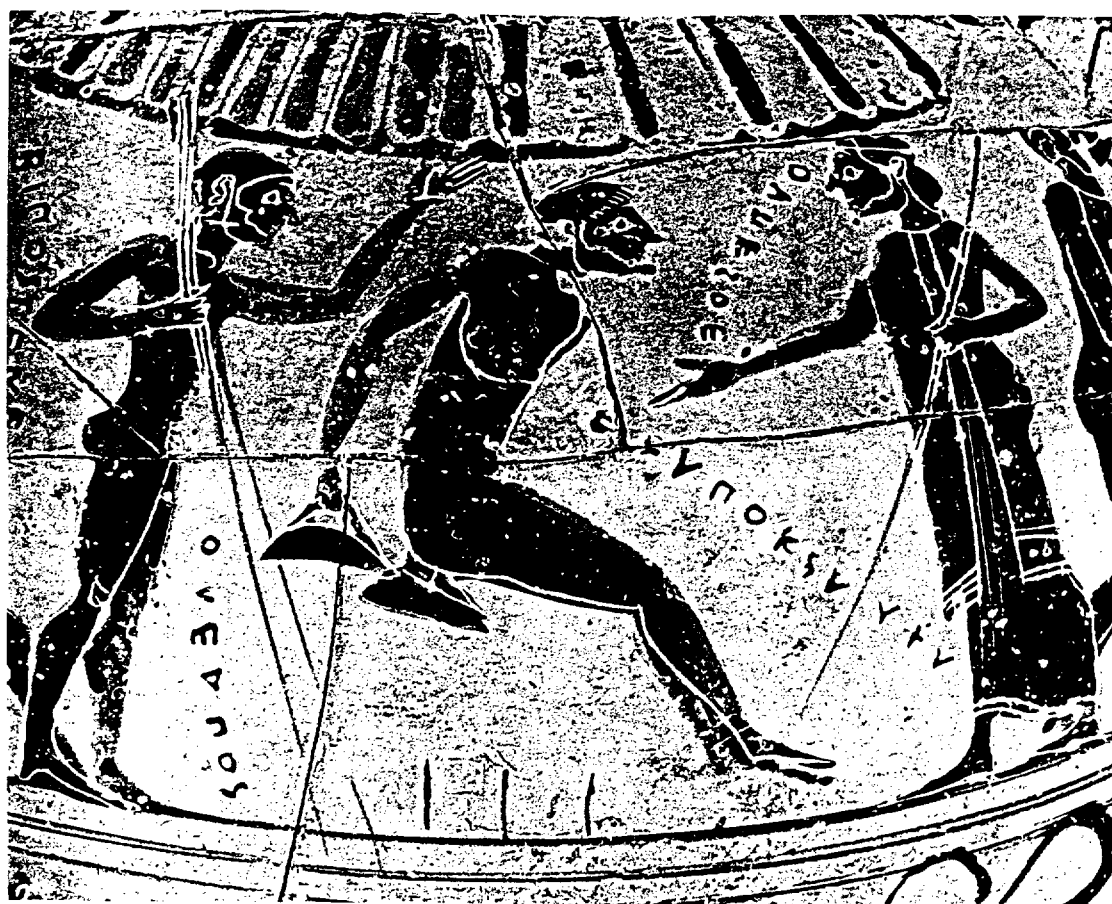


fig. 32.- Anfora de fig. negras.  
Mediados del siglo VI a. d. J. C.  
Londres, British Museum.



fig. 33.- Disco de bronce. 475 a. d. J. C.  
Londres, British Museum.

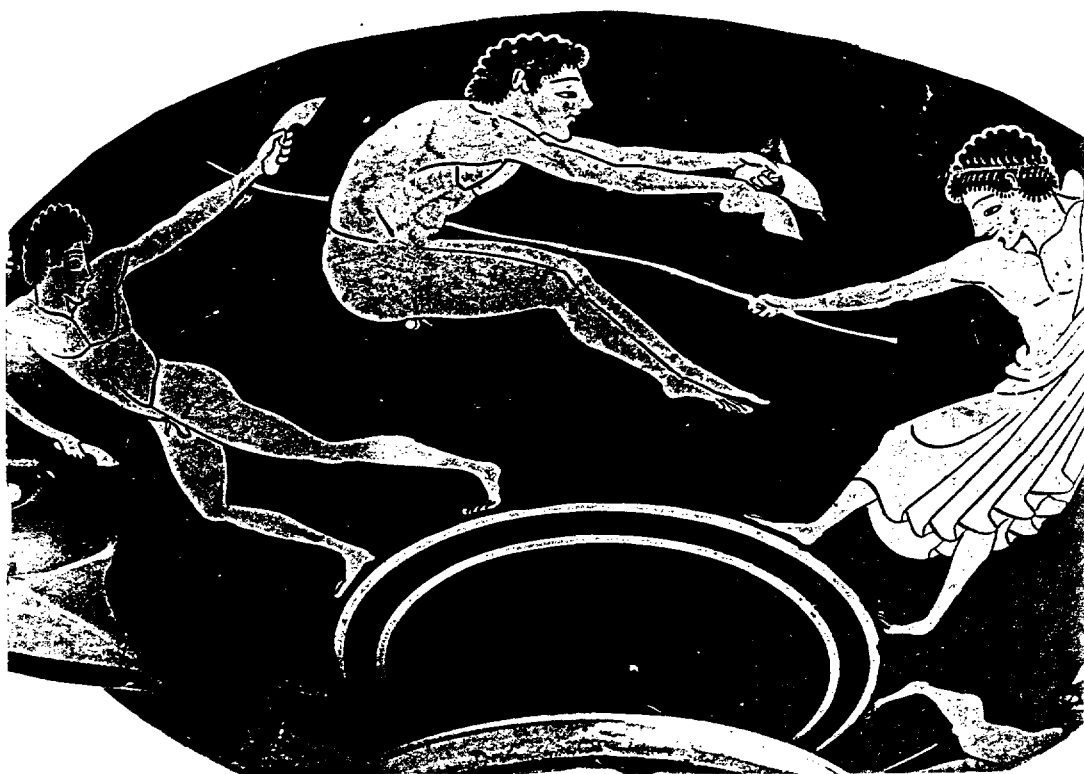


fig. 34.- Anfora de figuras negras.  
Mediados del siglo VI a. d. J. C.  
Londres, British Museum.





fig. 35.- Anfora de figuras rojas. 480 a. d. J. C.  
Würzburg, Museum Martin von Wagner.

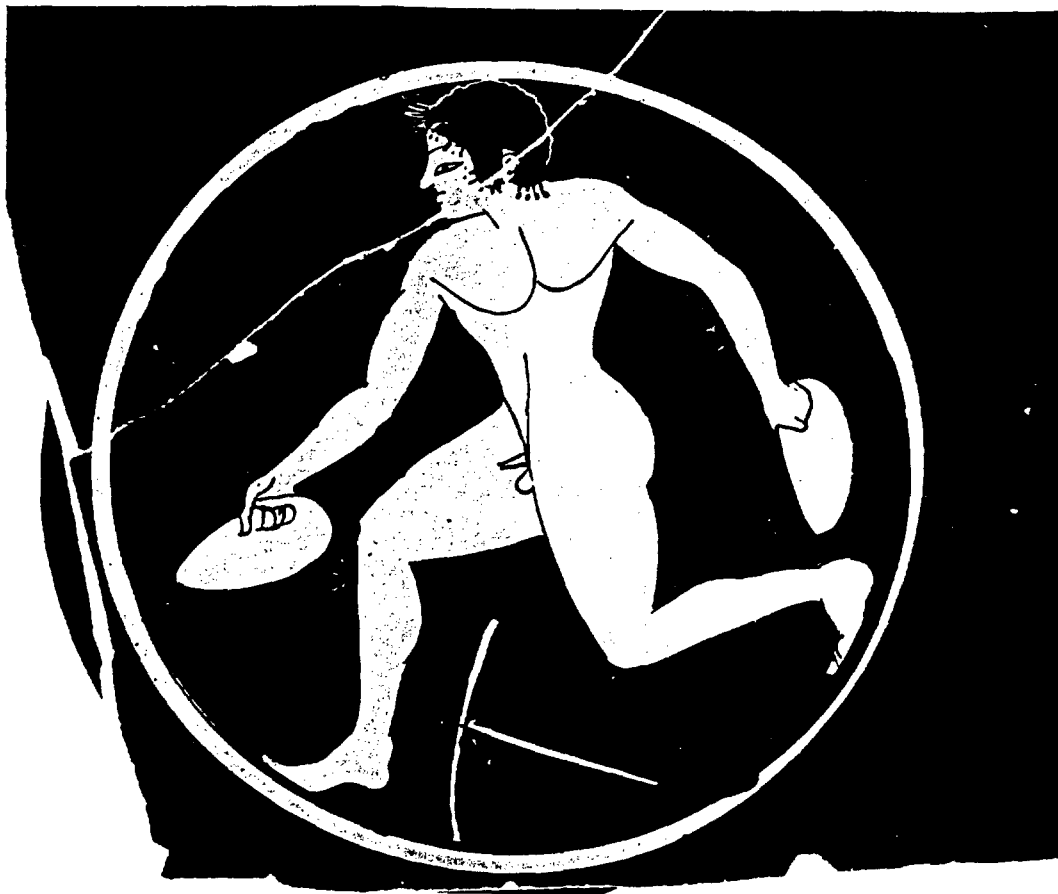


fig. 36.- Saltador con halterios. Heidelberg,  
Archäologisches Institut der Universität.



fig. 37.- Saltador con halterios.  
Paris, Louvre.

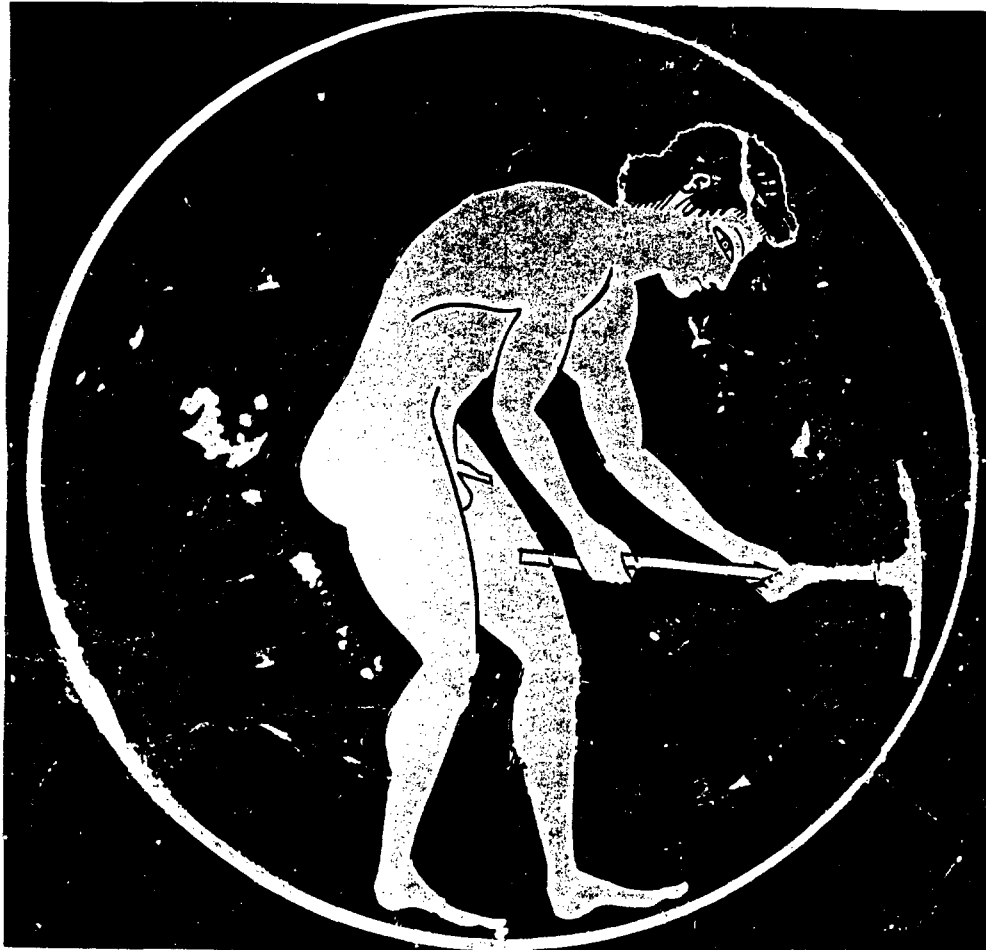


fig. 38.- Kylix de figuras rojas.  
h. 500 a. d. J. C.  
Munich, Antikensammlungen.



fig. 39.- Piedra utilizada para el levantamiento de peso,  
modalidad no incluida en el programa olímpico.  
143,5 kg., dedicada por el atleta Bybon.  
Fines del siglo VII a. d. J. C.  
Olimpia, Museo Arqueológico.



fig. 40.- Kylix de figuras rojas, ha. 500 a. d. J. C.  
Würzburg, Martin von Wagner Museum.



fig. 41.- Estatua de bronce. Siglo V a. d. J. C.  
Bologna, Museo Civico.

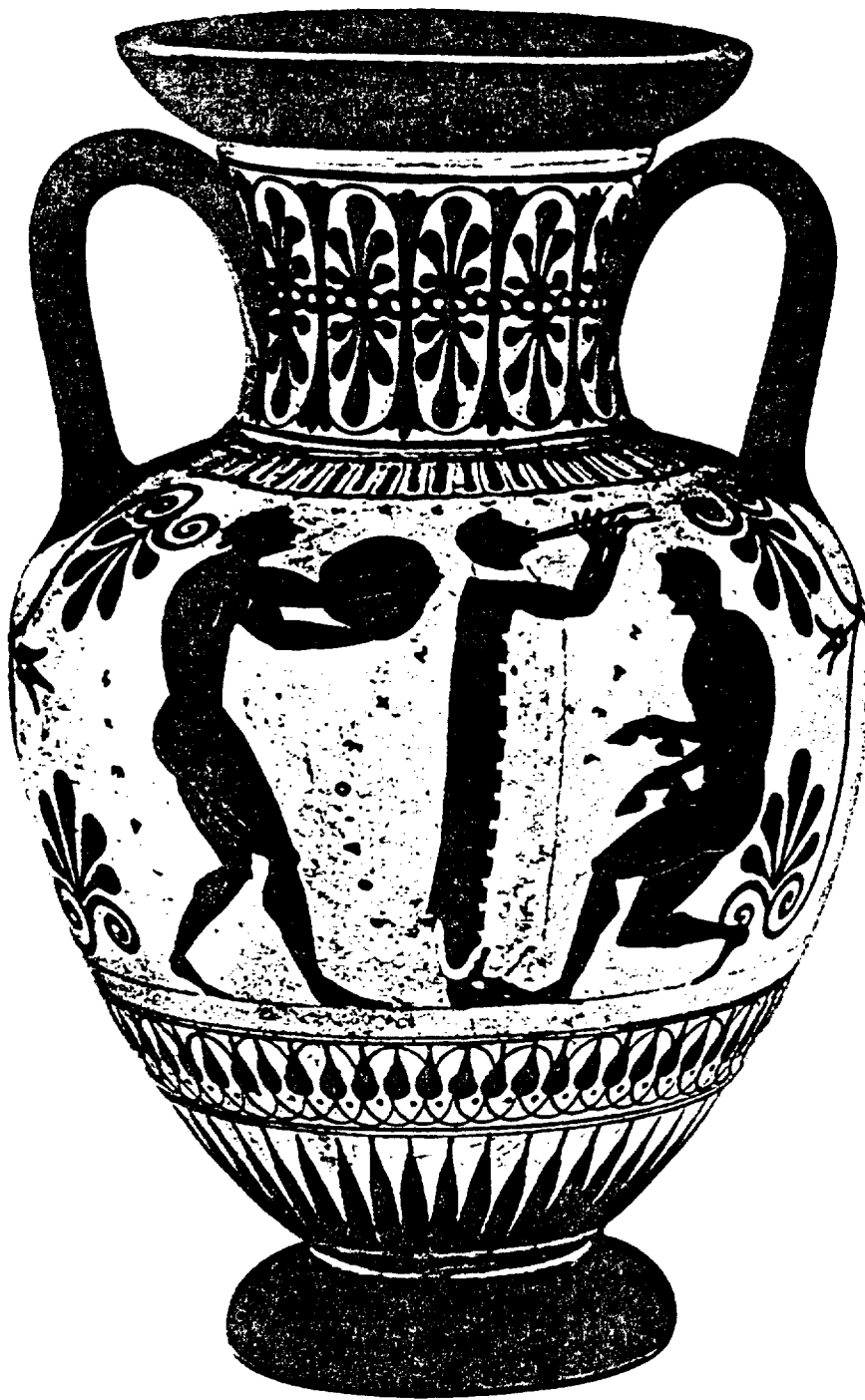


fig. 42.- Discóbolo, saltador y flautista.  
Anfora del siglo VI a. d. J. C.  
Würzburg. Wagnermuseum.

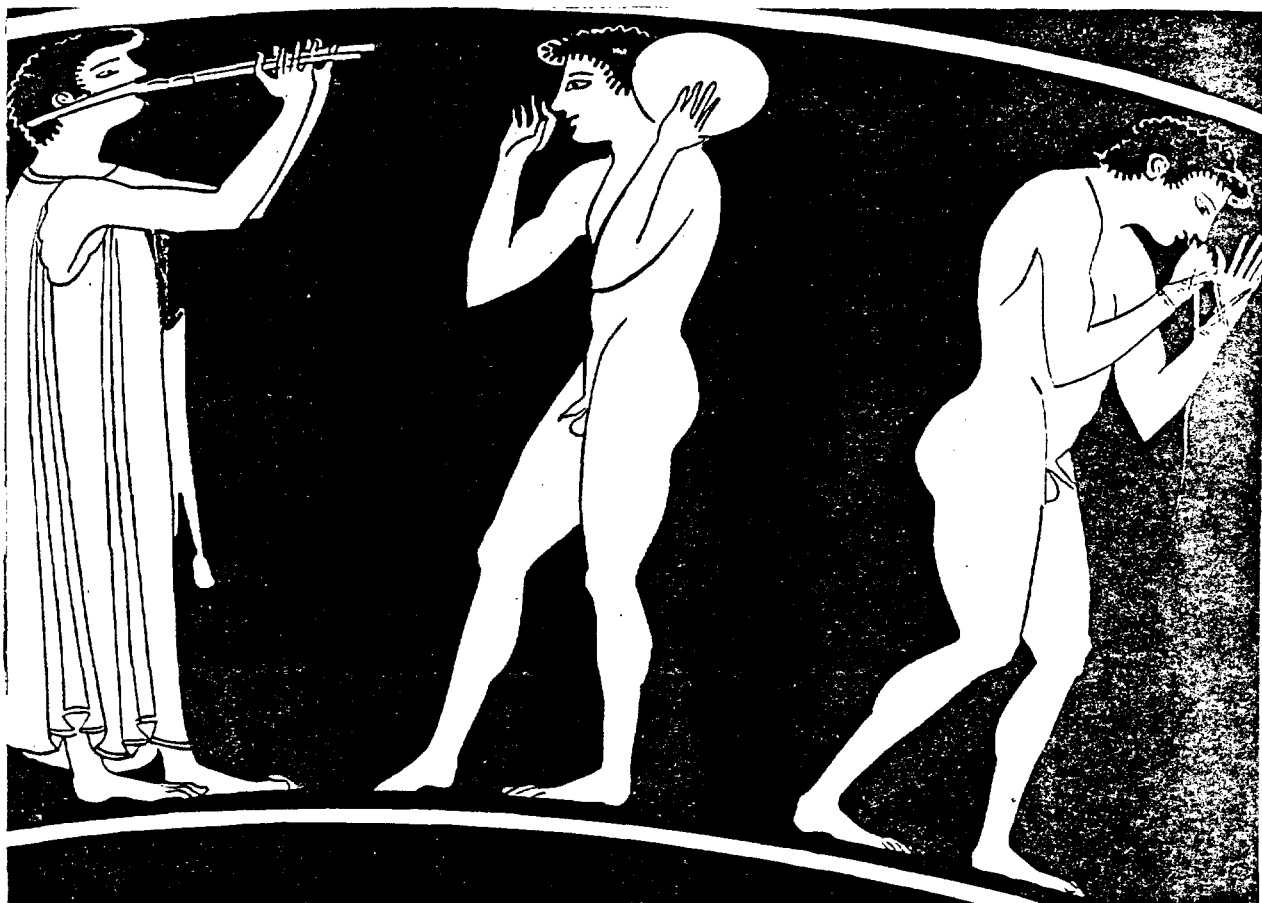


fig. 43.- Atletas y flautista. Dibujo de Epícteto del  
último cuarto del siglo VI a. d. J. C.  
Berlín. Staatliches Museum.





fig. 44.- Kylix ática de figuras rojas.  
Fiesole, Colección Constantini.

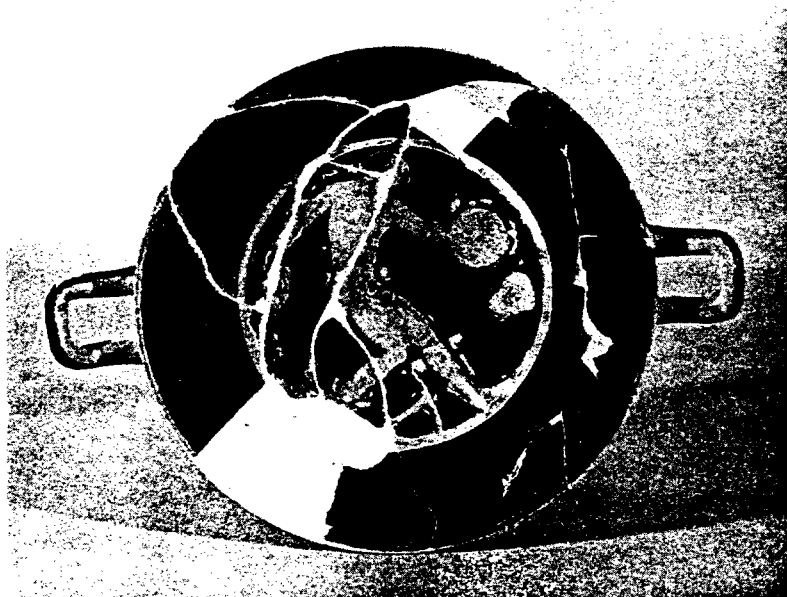


fig. 45.- Kylix ática de figuras rojas.  
Florencia, Museo Arqueológico.

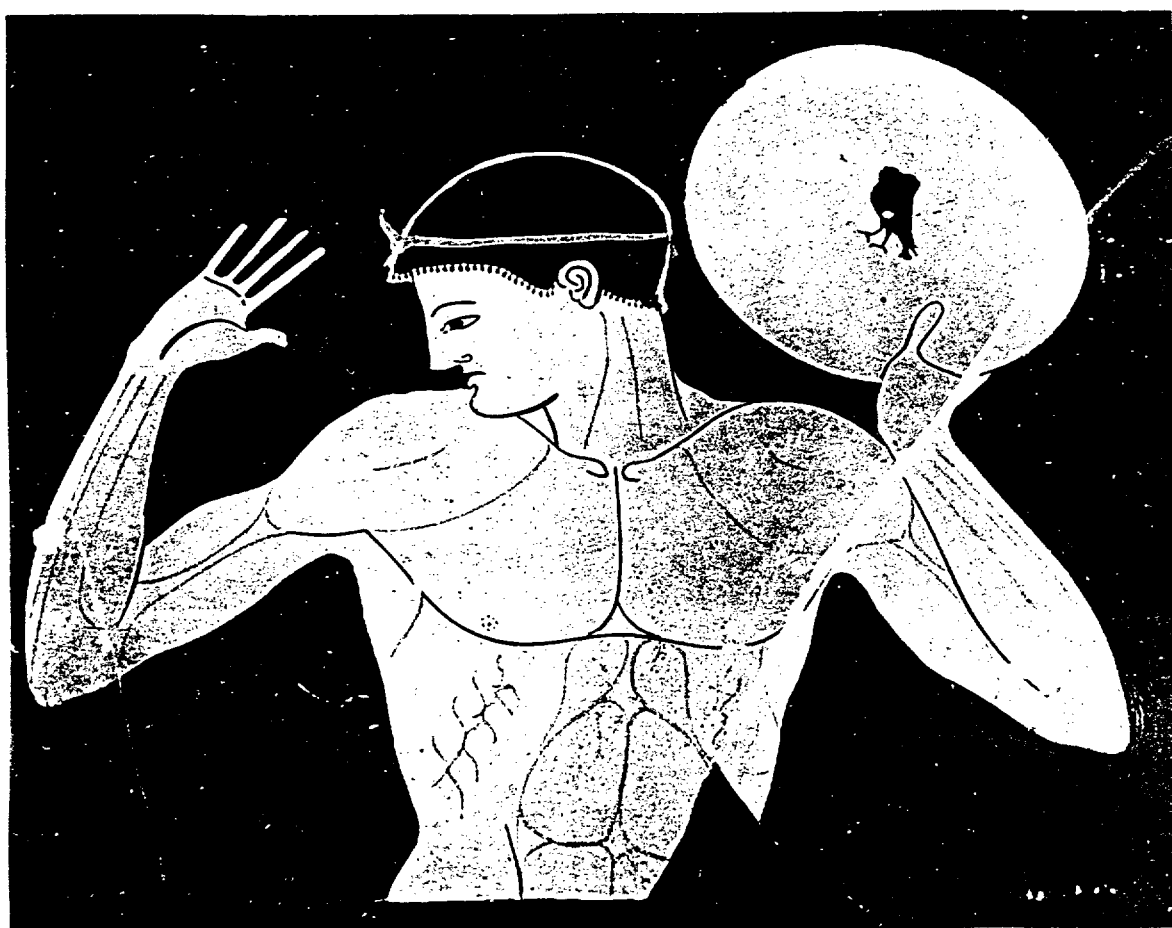


fig. 46.- Anfora de figuras rojas. Siglo V a. d. J. C.  
Munich, Antikensammlungen.



fig. 47.- Atenas, estatua de bronce.

Siglo V a. d. J. C. 23,5 cm. de alto.



fig. 48.- Anfora. Ha. 490 a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 49.- Figurita de bronce. Siglo IV a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.

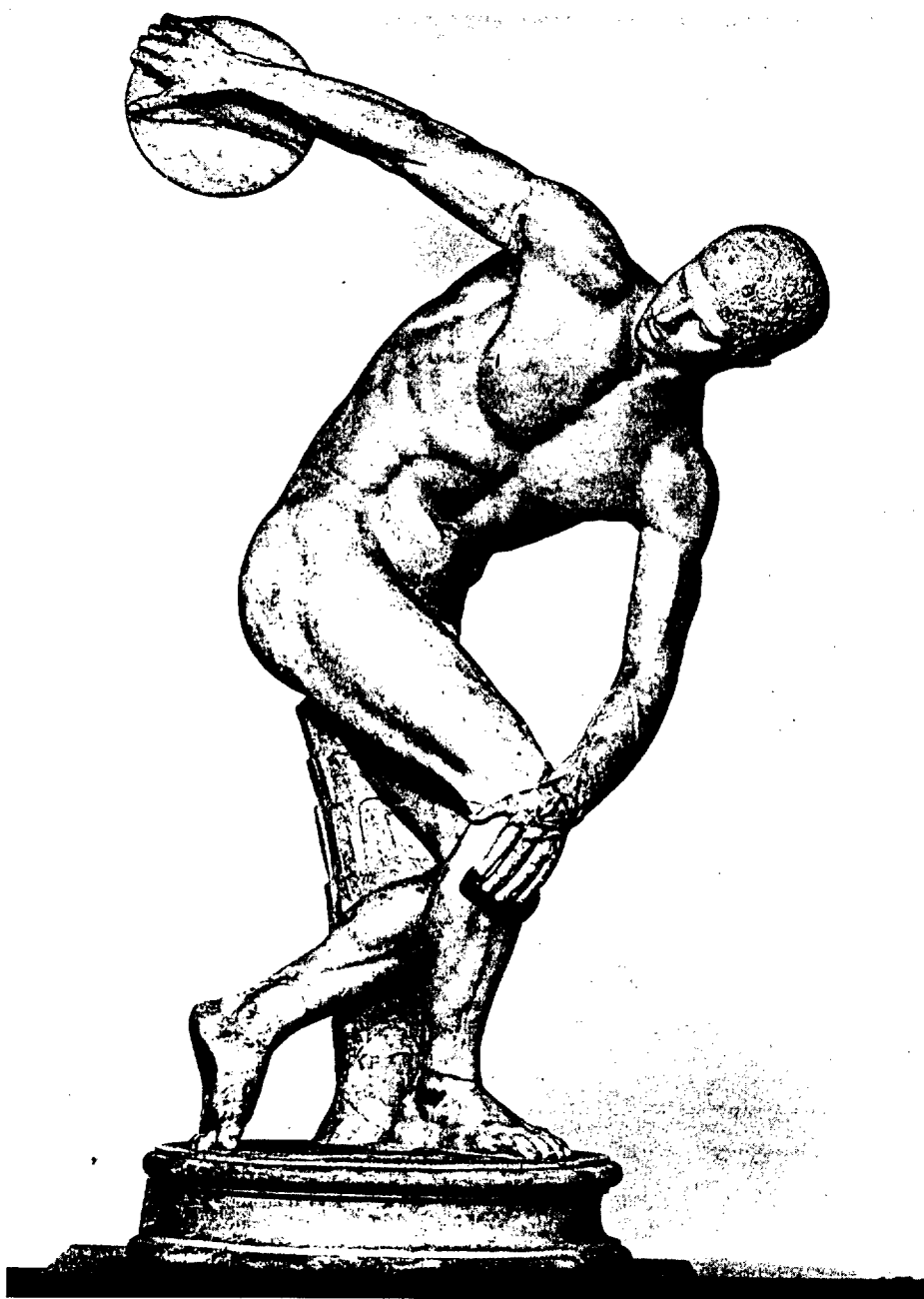


fig. 50.- El discóbolo de Mirón. Ha. 450 a. d. J. C.  
Copia en mármol del Museo Diocleciano, Roma.



fig. 51.- Lanzador de disco.

Nápoles. Museo Arqueológico Nacional.

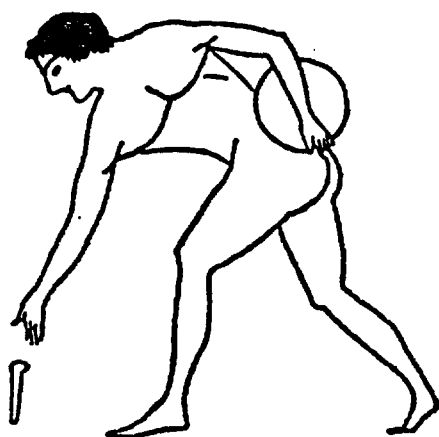


fig. 52.- Modo como se marcaba la distancia alcanzada con el disco.  
Copa, aprox. 525 a. d. J. C.



fig. 53.- Acontista y árbitro. Crátera ática de fig. rojas, del 500 a. d. J. C., decorada por Cleofrades.





fig. 54.- Kylix de figuras rojas, 480 a. d. J. C.  
Hamburgo, Museo für Kunst und Gewerbe.

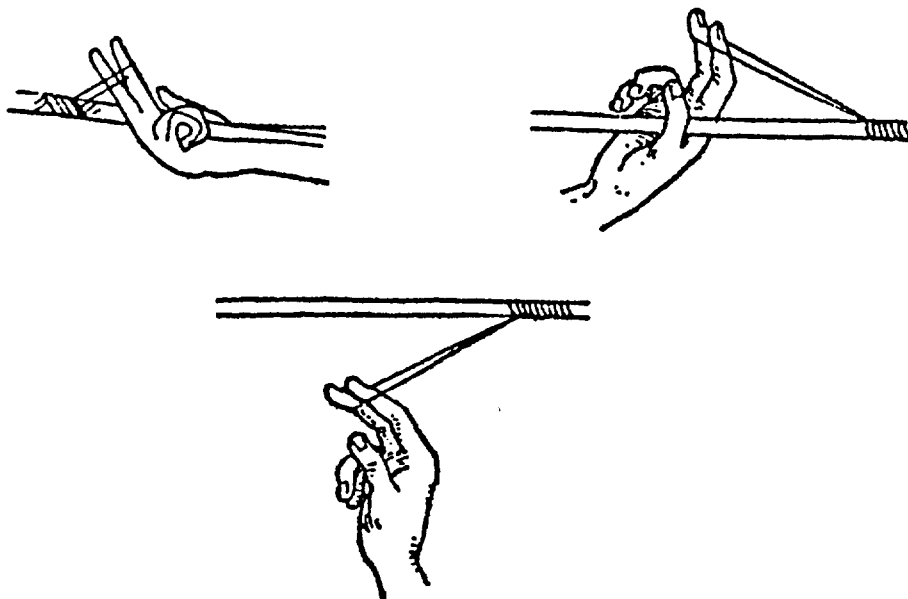


fig. 55.- Modo como se sujetaba el "amianto".  
Reproducción hecha por Finley a partir  
de la cerámica.



fig. 56.- Oinochoe de figuras rojas.  
Mediados del siglo V a. d. J. C.  
Paris, Louvre.



fig. 57.- Disco de bronce grabado.  
Mediados del siglo V a. d. J. C.  
Berlin, Staatliche Museen.

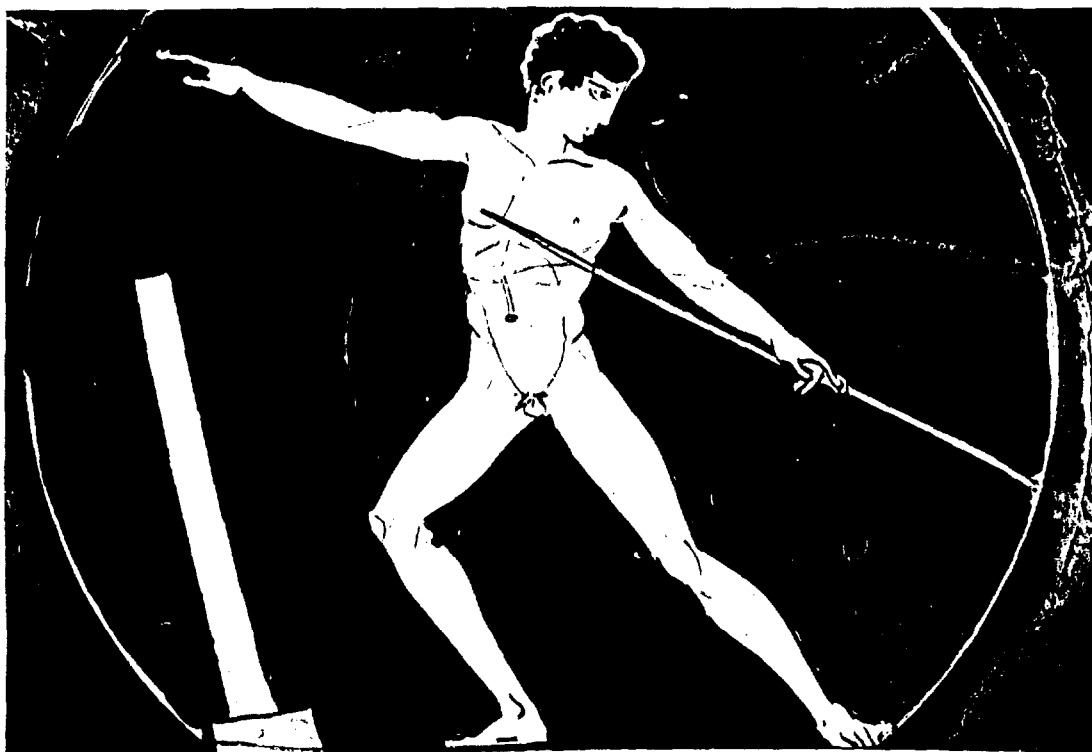


fig. 58.- Atleta lanzando la jabalina.  
Kylix de fig. rojas. Ha. 420 a. d. J. C.  
East Berlin, Staatliche Museen.

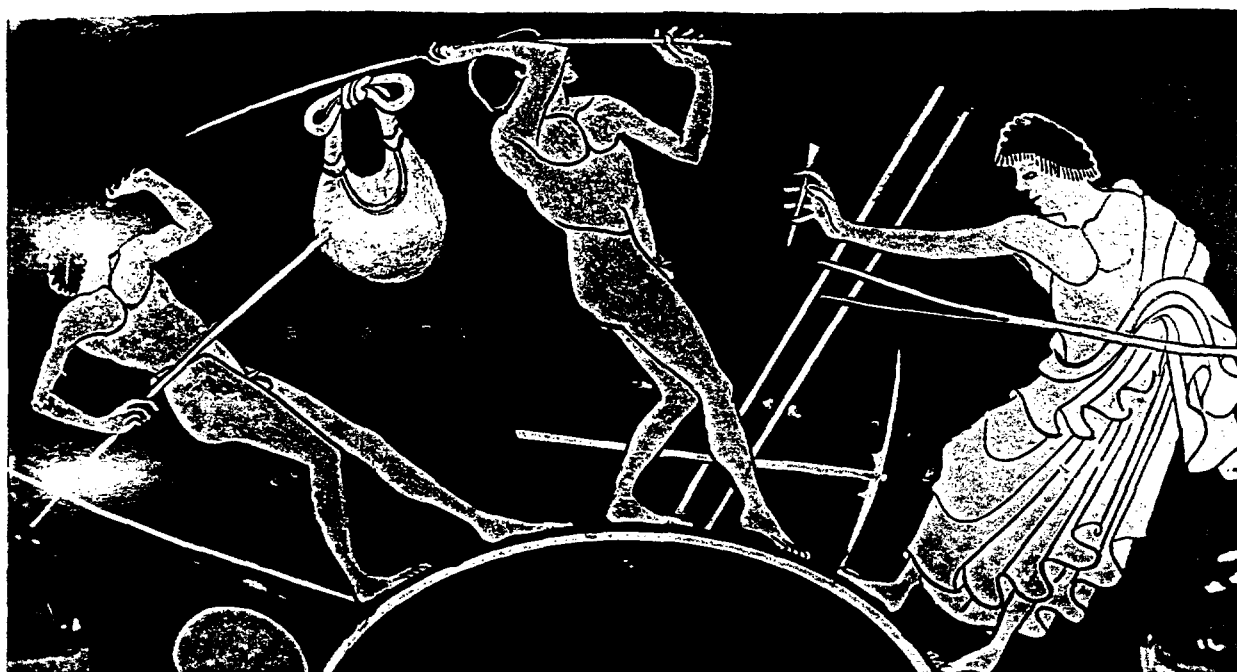


fig. 59.- Kylix de figuras rojas, ha. 500 a. d. J. C.  
Paris, Petit Palais.



fig. 60.- Jarro Rodio. Mediado del siglo VI a. d. J. C.



fig. 61.- Anfora Panatenaica, ha. 500 a. d. J. C.  
Paris, Louvre.



fig. 62.- Anfora Panatenaica. Fines del siglo VI a. d. J. C.  
New York, Metropolitan Museum of Art.





fig. 63.- Anfora Panatenaica. 460 a. d. J. C.  
Bologna, Museo Civico.



fig. 64.- Anfora Panatenaica, 333 a. d. J. C.  
Londres, British Museum.



fig. 65.- Anfora Panatenaica. 480-470 a. d. J. C.  
Northampton, Castillo Ashley.

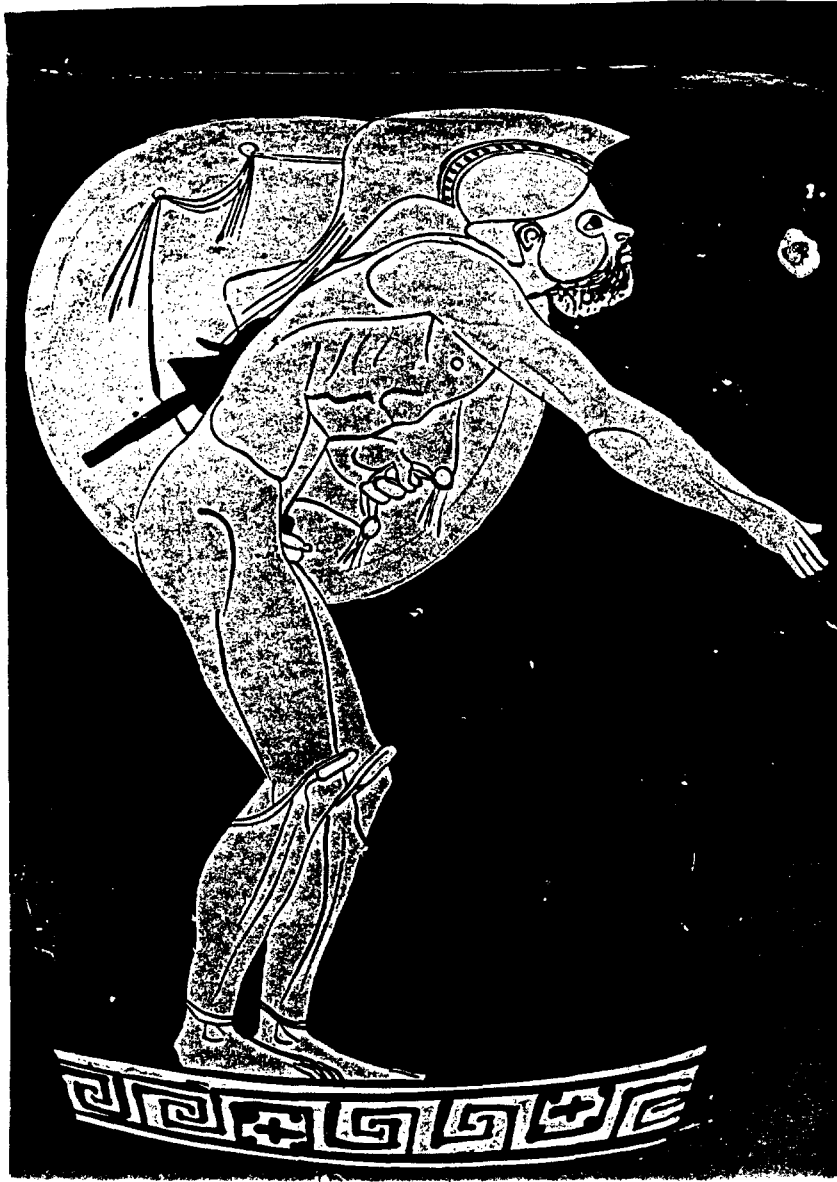


fig. 66.- Anfora de figuras rojas. 470 a. d. J. C.  
Paris, Louvre.



fig. 67.- Estela del hoplitodromo.  
Atenas, Museo Nacional.



fig. 68.- Copa de figuras rojas.  
Fines del s. V principios del s. IV a. d. J. C.  
Madrid, Museo Arqueológico.



fig. 69.- Crátera de figuras rojas. 410 a. d. J. C.  
Londres, British Museum.

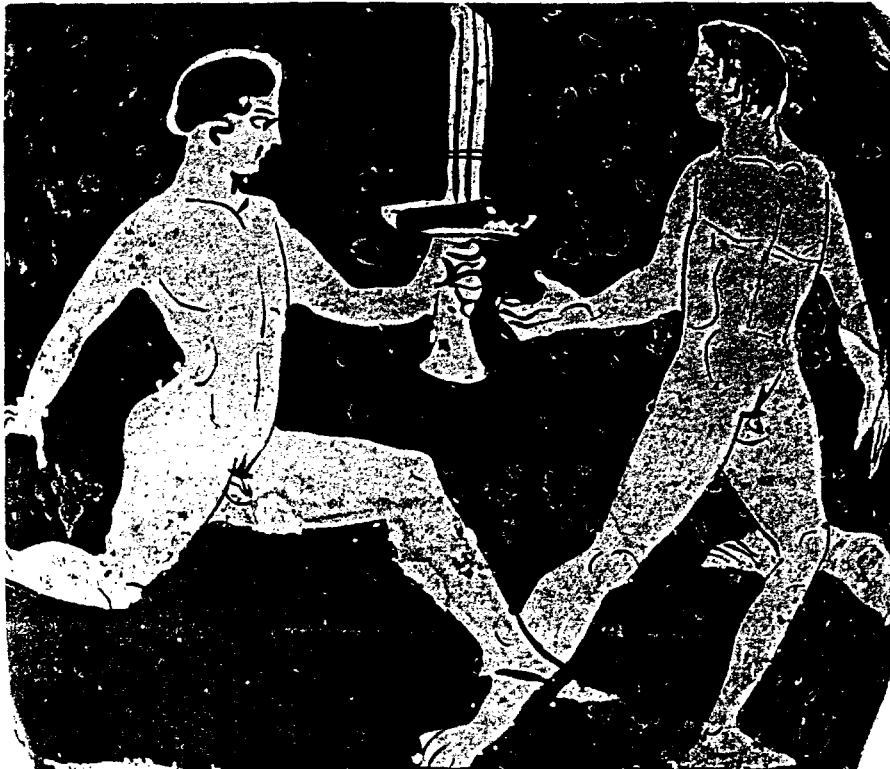


fig. 70.- Anfora de figuras rojas.  
Fines del siglo V a. d. J. C.  
Paris, Louvre.





fig. 71.- Hydra de figuras negras.  
Fines del siglo VI a. d. J. C.  
Museo Vaticano.

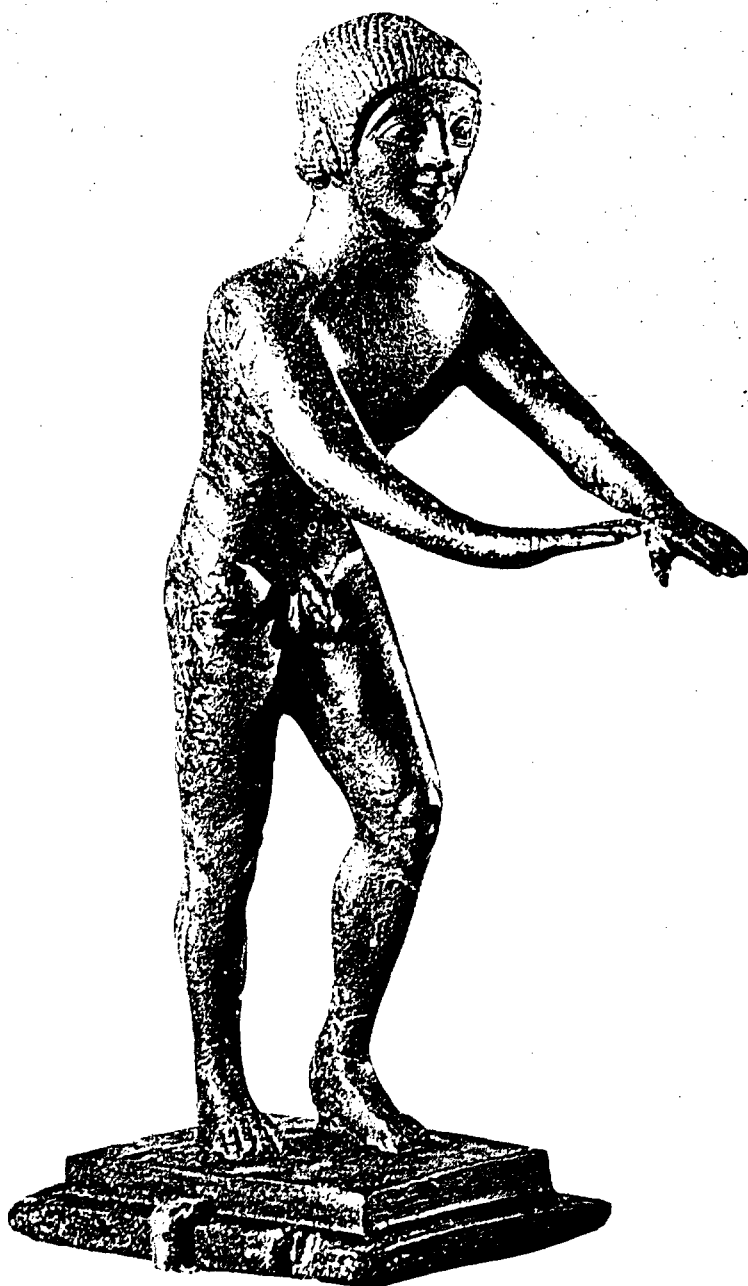


fig. 72.- Estatuilla de bronce.  
480-470 a. d. J. C.  
Olimpia, Museo Arqueológico.

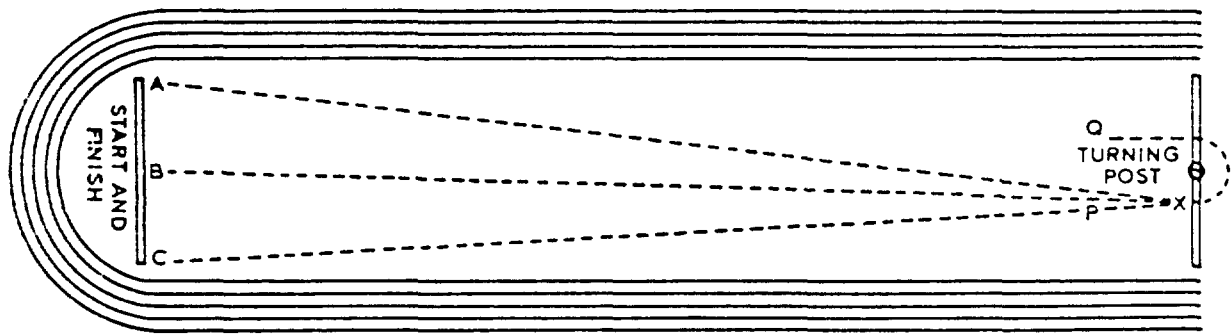


fig. 73.- Plano del estadio realizado por Harris.

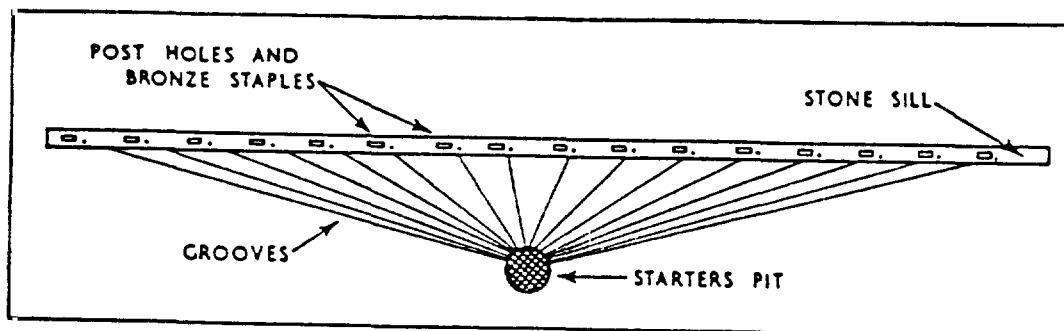
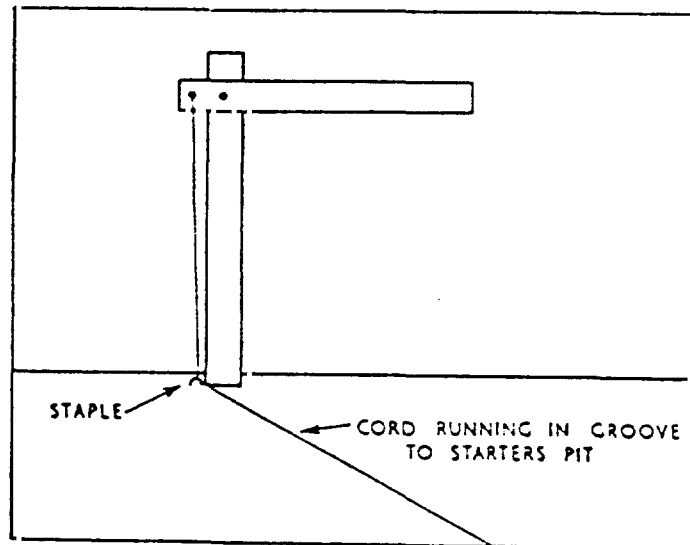


fig. 74.- Sistema de salida en los Juegos Istmicos.

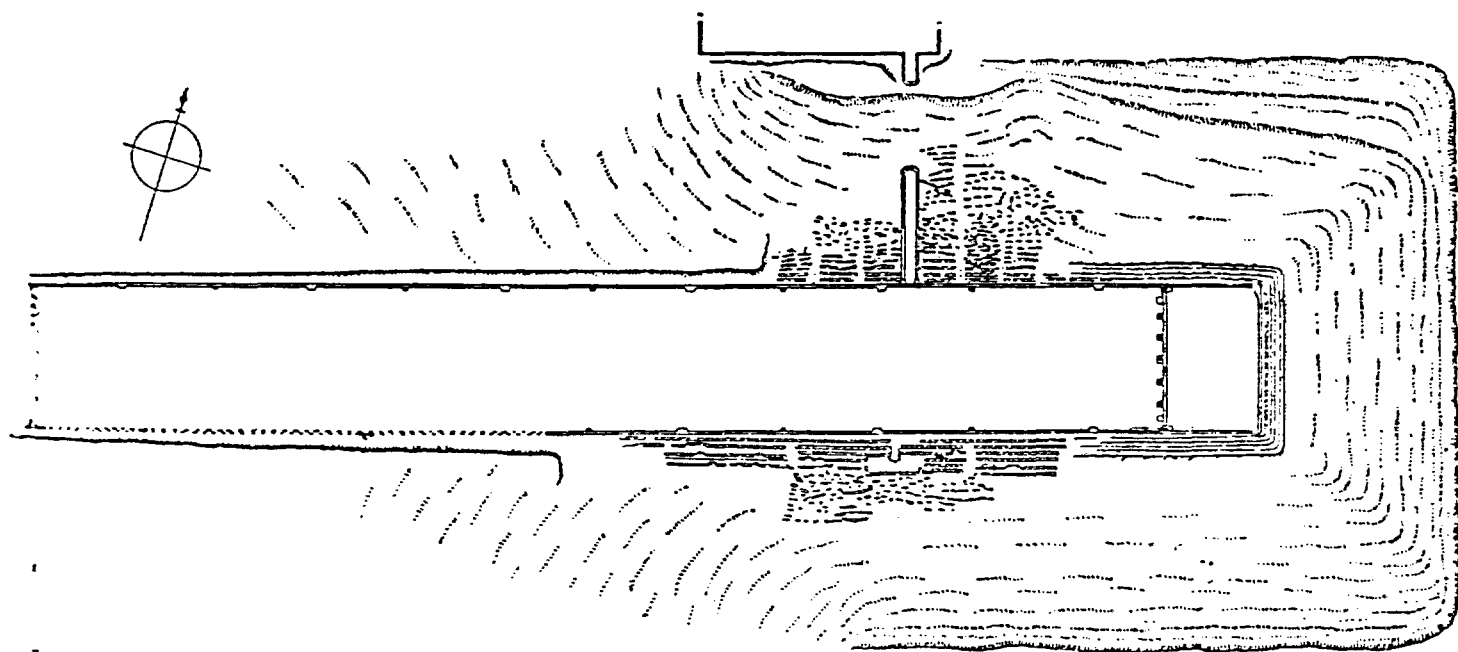


fig. 75 a.- Plano del estadio de Epidauro.



fig. 75 b.- Estadio de Epidauro.

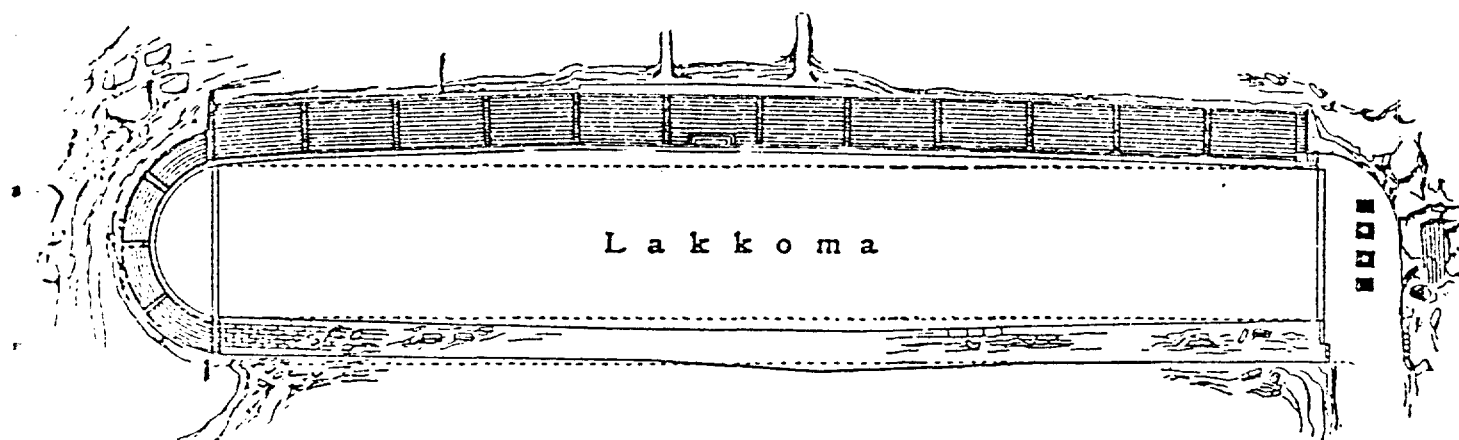


fig. 76 a.- Plano del estadio de Delfos.

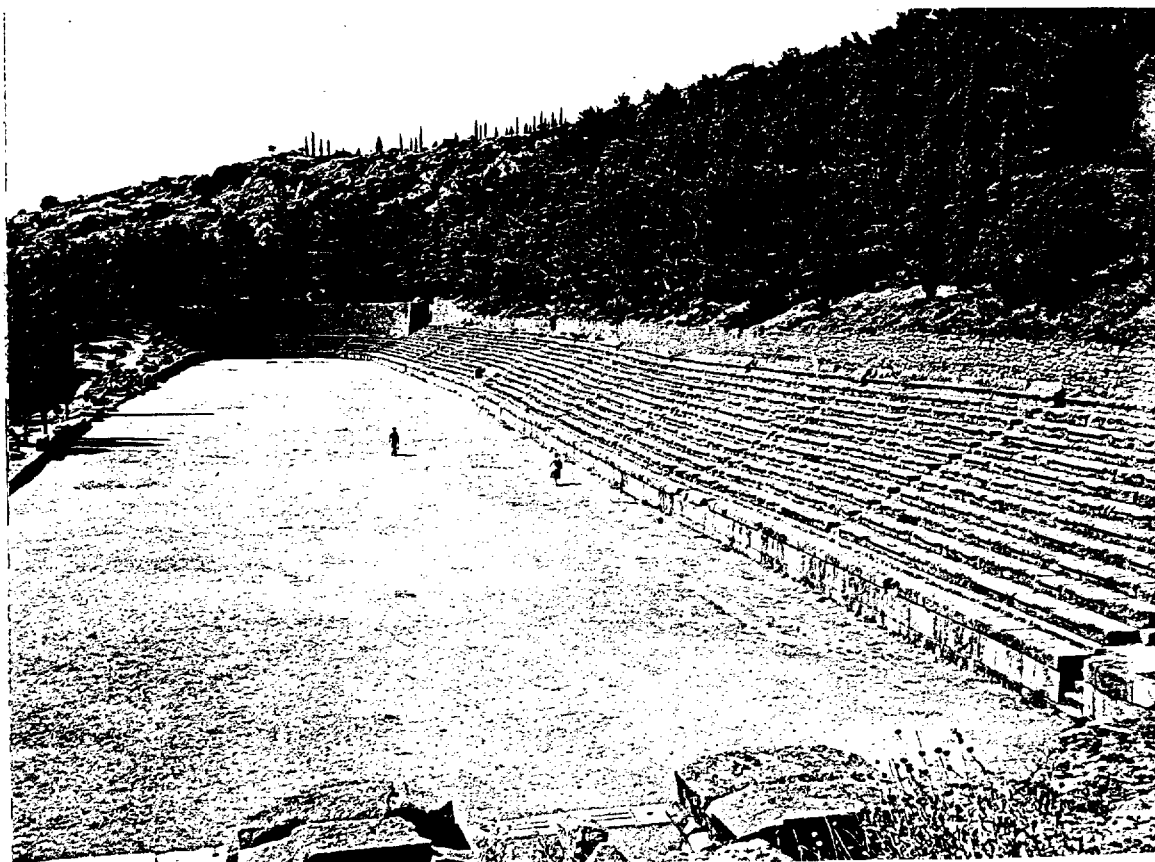


fig. 76 b.- Estadio de Delfos.



fig. 77.- Anfora de figuras negras. Ha. 500 a. d. J. C.  
Munich, Antkensammlungen.



fig. 78.- Anfora de figuras rojas.  
Mediados del siglo V a. d. J. C.  
Munich, Antkensammlungen.



fig. 79.- Pelike de figuras rojas.

Ha. 500 a. d. J. C.

Leningrado, Hermitage Museum.





fig. 80.- Una cara del relieve de la basa de Pouloupoulos.

Ha. 500 a. d. J. C.

Atenas, Museo Arqueológico Nacional.



fig. 81.- Kylix de figuras rojas.  
430 a. d. J. C.  
Londres, British Museum.



fig. 82.- Anfora de figuras rojas.

Ha. 525 a. d. J. C.

West Berlin, Staatliche Museen.



fig. 83.- Anfora de figuras rojas.

Ha. 525 a. d. J. C.

Berlin, Staatliche Museen.



fig. 84.- Anfora de figuras negras.  
Fines del siglo VI a. d. J. C.  
Museo Vaticano.

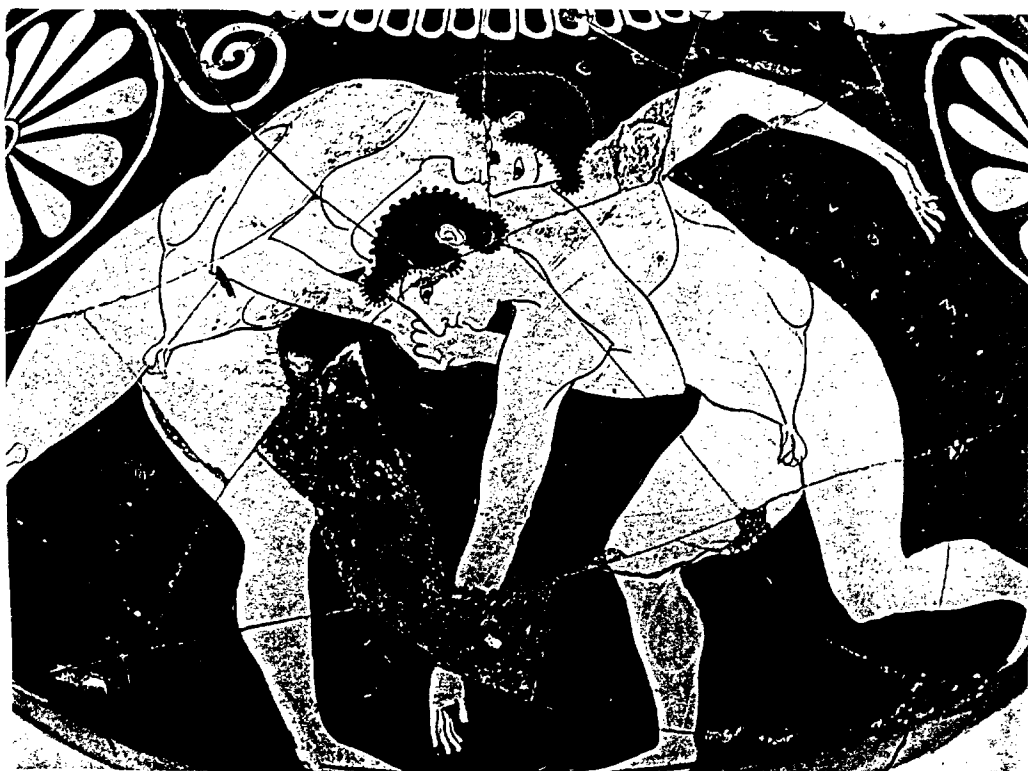


fig. 85.- Cerámica de figuras rojas.

Ha. 500 a. d. J. C.

Turin, Museo di Antichità.



fig. 86.- Cerámica de figuras rojas.  
Siglo V a. d. J. C.  
Boston, Museum of Fine Arts.

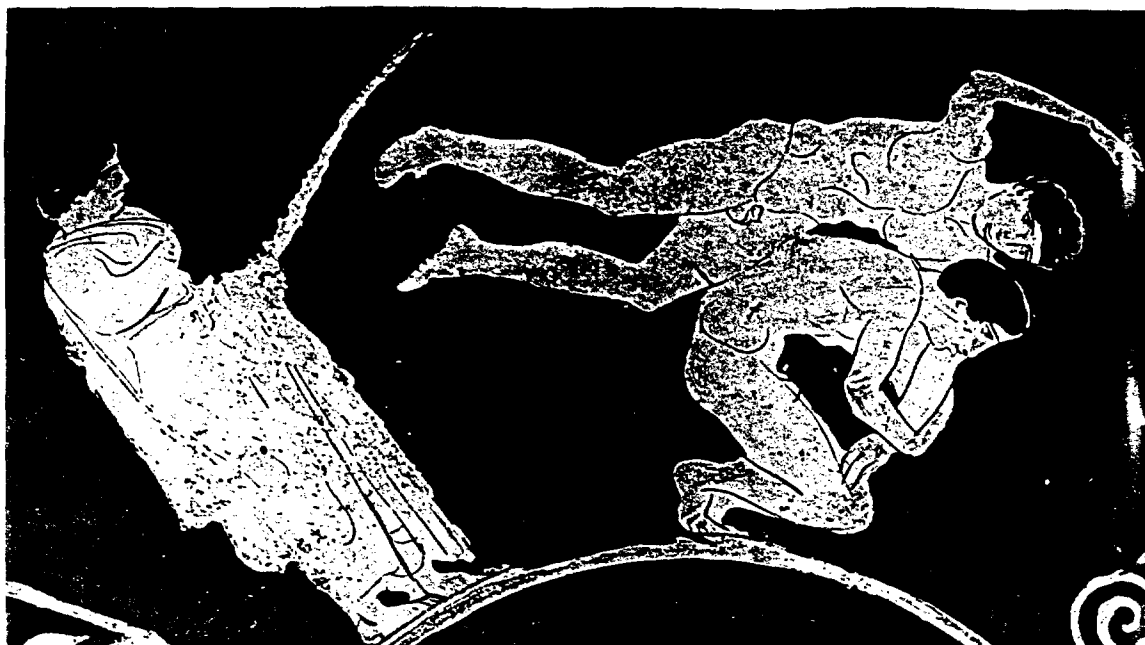


fig. 87.- Kylix de figura rojas.  
Ha. 430 a. d. J. C.  
Londres, British Museum.



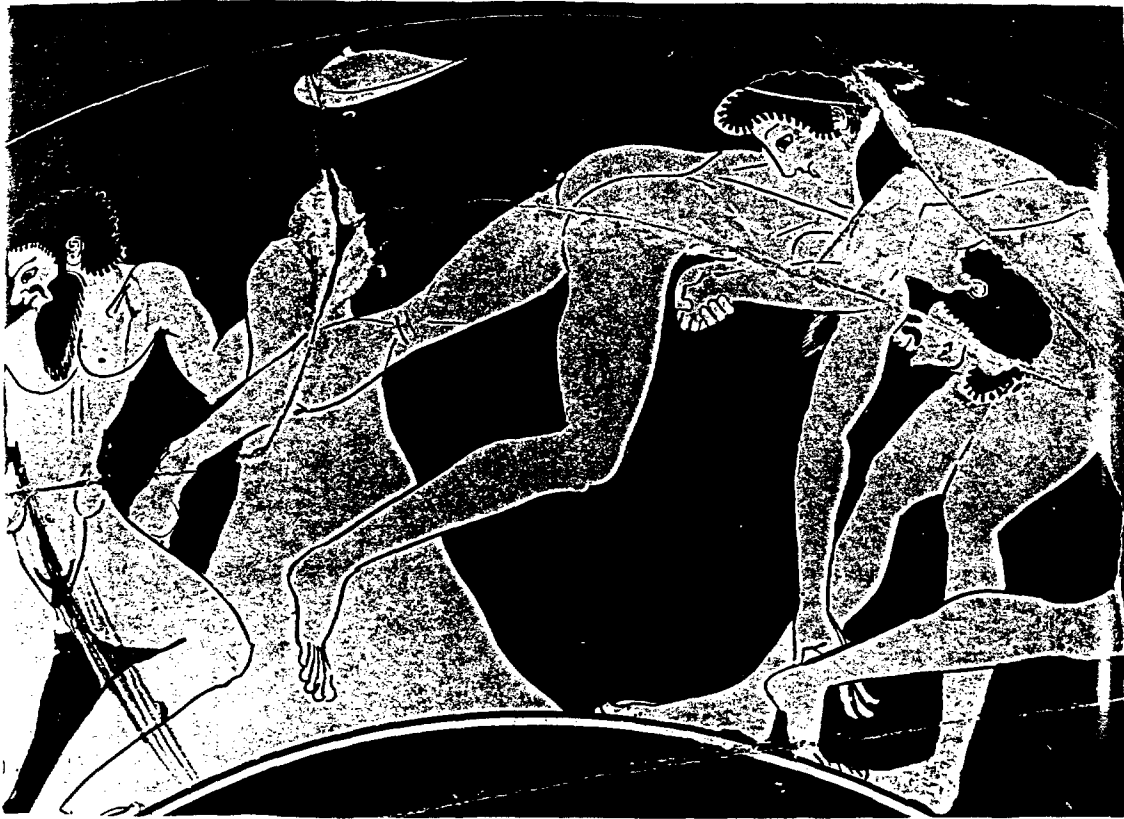


fig. 88.- Kylix de figuras rojas.  
Fines del siglo VI a. d. J. C.  
Londres, British Museum.



fig. 89.- Copa ática. Ha. 425 a. d. J. C.  
Museo Arqueológico, Madrid.



fig. 90.- Escultura del pórtico Este del Hefesteion.  
Atenas.



fig. 91.- "Pintor de Andocides". Anfora (detalle).

Escena de lucha. Berlin, Staatliche Museen.



fig. 92.- Eufronio. Crátera en forma de cáliz (detalle).  
Heracles y Anteo. Paris, Museo del Louvre.



fig. 93.- Anfora de figuras negras.  
525 a. d. J. C.  
Paris, Louvre.



fig. 94.- Anfora de figuras negras.

530 a. d. J. C.

Londres, Museo Británico.



fig. 95.- Anfora panatenaica 336/5 a. d. J. C.  
Londres, Museo Británico.





fig. 96.- Estatua de bronce de boxeador de Apollonius.  
Periodo Helenístico tardio.  
Roma, Museo Nazionale Romano.



fig. 97.- Reproducción del "cesto" realizada por Finley.

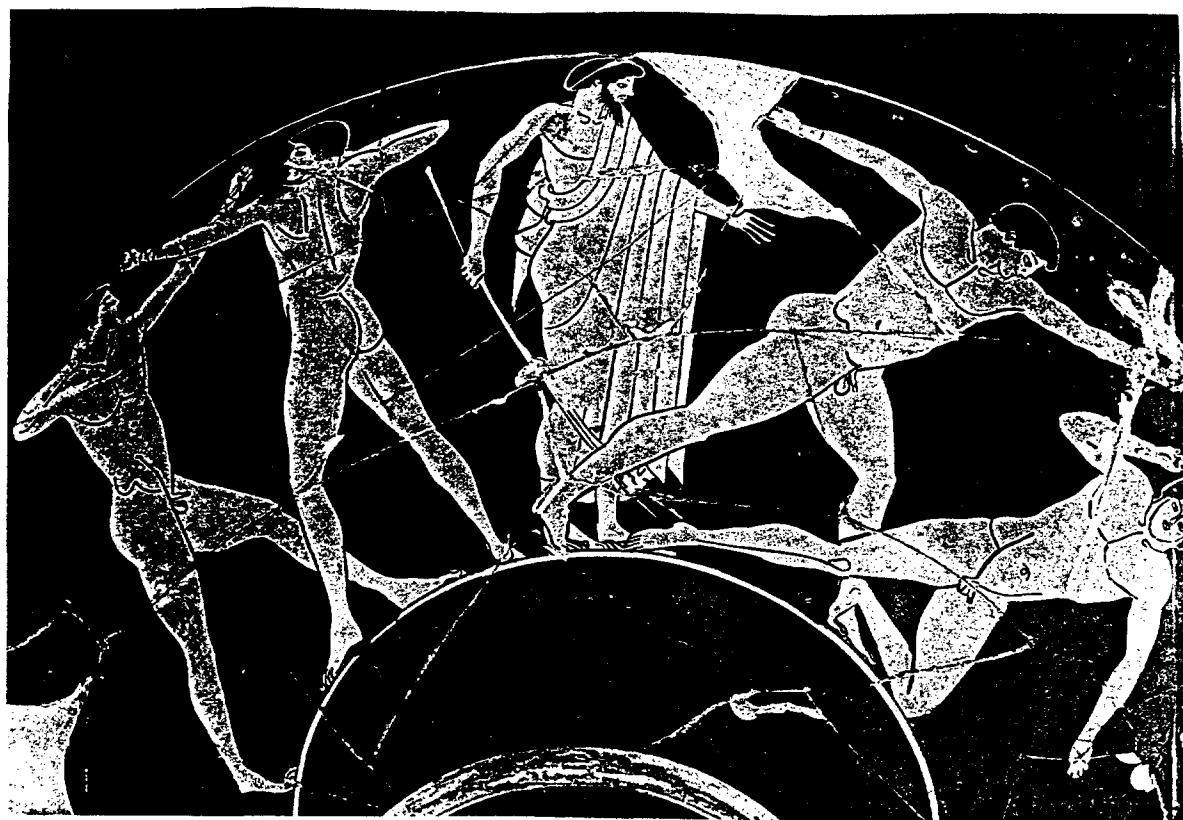


fig. 98.- Kylix de figuras rojas.  
Siglo V a. d. J. C.  
Londres, Museo Británico.



fig. 99.- Anfora de figuras rojas.

Siglo V a. d. J. C.

Atenas, Museo Arqueológico Nacional.



fig. 100.- Anfora Panatenaica.  
332 a. d. J. C.  
Londres, Museo Británico.



fig. 101.- Kylix de figuras rojas.  
490 a. d. J. C.  
Londres, Museo Británico.



fig. 102.- Anfora Panatenaica, siglo V a. d. J. C.  
Nueva York, Museo Metropolitano de Arte.



fig. 103.- Anfora Panatenaica, 520 a. d. J. C.  
Paris, Louvre.





fig. 104.- Anfora Panatenaica. 530 a. d. J. C.  
Boston, Museum of Fine Arts.



fig. 105.- Pancracistas.

Vaso ateniense de fines del siglo VI a. d. J. C.



fig. 106.- Pancracistas.

Siglo II d. J. C.

Florencia, Galeria de los Uffizi.

### 3. EL MUNDO GRIEGO

#### 3.5. ALGUNOS ASPECTOS SOCIALES.

3.5.1. La desnudez, característica del atletismo griego.

3.5.1.1. La aparición de la desnudez atlética.

3.5.1.2. La cerámica.

3.5.2. Los espectadores.

3.5.2.1. El dinos de Sofilos.

3.5.2.2. El ánfora tirrenica del Museo de Florencia.

3.5.2.3. El ánfora panatenaica de Camiros.

3.5.3. Las recompensas.

3.5.3.1. La situación real en Grecia

3.5.3.2. Un ejemplo: las Panateneas.

3.5.4. Los límites sociales y económicos de la práctica gimnástica en Grecia.

3.5.4.1. El caso de Olimpia y los Olímpionicos.

3.5.5. Notas bibliográficas.

### 3.5. ALGUNOS ASPECTOS SOCIALES

#### 3.5.1. La desnudez, característica del atletismo griego.

Una de las pocas cosas que la mayoría de las personas conoce de los Juegos Antiguos griegos, y que ya hemos comentado anteriormente, es el hecho de que practicaban sus ejercicios totalmente desnudos. Este aspecto llama la atención, evidentemente, debido al carácter escandaloso que tiene para la mentalidad contemporánea.

Ahora bien, es necesario mencionar que esa práctica no era del gusto de todo el mundo. Los historiadores y los filósofos griegos señalaban que esto era lo que les distinguía de los bárbaros que realizaban cubiertos los ejercicios físicos. (1) La desnudez atlética no hizo más que ocasionar problemas para el pueblo judío cuando algunos de sus elementos se volvieron hacia el helenismo y hacia la gimnasia. (2) Tampoco los romanos siguieron a los griegos en esta costumbre, al contrario, se indignaron abiertamente por ella ya que consideraban que era un peligro para las virtudes cívicas. Para Ennio, éste era el comienzo del vicio (3). Conocemos la polémica desencadenada por este motivo por un pasaje de Tácito, donde el historiador latino nos muestra los sentimientos de aquellos que se oponían a los juegos quinquenales instituidos en Roma siguiendo el modelo griego. (4)

### 3.5.1.1. La aparición de la desnudez atlética.

La versión tradicionalmente aceptada es la suministrada por Pausanias: "Cerca de Corebos está enterrado Orrhippos, que a pesar de que los atletas en los certámenes llevaban ceñidor según una vieja costumbre, él, corriendo el estadio desnudo, se alzó con la victoria olímpica. Y dicen que Orrhippos fue más tarde guía del ejercito y se anexionó territorios de sus vecinos. Yo creo que él, en Olimpia, rompió a conciencia el ceñidor porque sabía que un hombre desnudo corre más fácilmente que otro ceñido." (5) En Megara se encontró, accidentalmente, en 1769, una copia del epitafio que estaba sobre la tumba de este Orsipos, al parecer la fuente de información utilizada por Pausanias. En el epitafio, tras narrar como era habitual, las hazañas militares del heroe se dice, en las dos últimas líneas: "Fue el primer concursante griego en ser coronado desnudo en Olimpia, puesto que los anteriores participantes llevaban cintura para correr" (6). De este modo tan claro se recoge el acontecimiento.

Sin embargo, esta versión plantea varios problemas, tanto con respecto al nombre del atleta como a su nacionalidad y a la fecha en que el acontecimiento se produjo.

Para Dionisio de Halicarnaso sería el Lacedemonio Acantos el primero en participar desnudo, en la olimpiada 15, es decir el año 720 a. de J. C. Ahora bien, como el nombre de Orsipos es dado también por Estacio y la *Etymologicum Magnun*, se podría pensar que la versión equivocada es la de Dioisio de Halicarnaso.

La explicación a esta confusión se puede encontrar en las *Crónicas* de Eusebio: "XVª Olimpiada. *Orsippus Megareus in stadio. Additus dolichus, (et) currebant nudi; vicit (et vincebat) Acanthus Laconius*". (7) En la Olimpiada XV se introdujeron por lo tanto dos novedades: la carrera de fondo y

la desnudez, pero el texto se presta a confusión a la hora de saber cual de los dos atletas introdujo la nueva moda en la "vestimenta".

La cuestión de la nacionalidad está ligada a esto que acabamos de ver. Orsipos es de Megara, mientras que Acantos es de Esparta. La contaminación entre ambos no tiene nada de extraño entre los que consideran a Orsipos como el inventor de la desnudez, dado que a los espartanos, debido a su fama de fortaleza física, se les atribuyó por parte de los Antiguos un gran número de experimentos y de innovaciones técnicas en atletismo.

La fecha exacta constituye un nuevo punto de divergencia entre las diferentes versiones y nos lleva a un problema histórico más importante. La mayoría de los autores sitúan el acontecimiento en la Olimpiada número quince: otro texto habla del arcontado de Hipomenes, lo que nos sitúa en una fecha análoga. (8) Por el contrario la *Etymologicum Magnun* señala la olimpiada número treinta y dos, es decir el año 652 a. d. J. C. Cabe pensar, con L. Moretti (9) que se trata de un error, debido a una confusión con otros atletas de Megara, ya que ese año, 652, dos hermanos originarios de esta ciudad, fueron vencedores en el estadio y en el pugilato.

En cualquier caso, la línea general de la tradición nos habla de desnudez, lo que se confirma con las representaciones artísticas, los vasos pintados especialmente, que nos muestran en su mayoría a los atletas completamente desnudos. Sin embargo no faltan testimonios que en la actualidad nos obligan a plantearnos algunas preguntas sobre la absoluta generalización de esta práctica, y el momento en que éstas se inician.

Dos textos merecen especial atención:

Es Tucídides quien afirma: "También ellos (los lacedemonios) iniciaron la costumbre de desvestirse, apareciendo así en público y aceitarse para los ejercicios gimnásticos; anteriormente hasta hace pocos años, los atletas, incluso en los Juegos Olímpicos, portaban honestos ceñidores y aun hoy día entre los bárbaros principalmente asiáticos, en los concursos de pugilato y lucha, llevan los contendientes sus ceñidores". (10) Aunque el autor no pretende ser excesivamente preciso desde el punto de vista cronológico, resulta difícil creer que esa expresión, "hace pocos años", haga referencia a un siglo anterior; esto está en contradicción flagrante con Pausanias y con las pinturas de los vasos de la segunda mitad del siglo VI.

Por otro lado, esta versión de Tucídides, encuentra confirmación en Platón, en un pasaje de la República, donde se puede ver como los griegos mostraron algunas reticencias a seguir las costumbres adoptadas por los Lacedemonios, a su vez imitadores de los Cretenses: "...no ha mucho que los griegos creían aún, como lo creen hoy día la mayor parte de las naciones bárbaras, que la vista de un hombre desnudo es un espectáculo vergonzoso y ridículo; y que cuando los gimnasios fueron abiertos por primera vez en Creta y después en Lacedemonia, los burlones de aquel tiempo tuvieron motivo para chancearse." (11) Aquí encontramos una expresión que es aun menos precisa que la de Tucídides, pero que también es difícil de interpretar como refiriéndose a un periodo de más de tres siglos.

### 3.5.1.2. La cerámica:

Un cierto número de vasos pintados nos ofrecen la representación de atletas que llevan todos un largo paño



blanco. (12) Son pinturas contemporaneas de otras en los que aparecen los atletas desnudos. Para explicar este hecho se han dado distintas versiones. Por un lado para Gardiner, la no desnudez atletica habria sido provisionalmente reintroducida en los ultimos años del siglo VI: "... yet the vas-painting and art prove that absolute nudity was made at the close of the sixth century to introduce the loincloth and that this temporary fashion is the reason for Thucydide's statement? (13) Mientras que para Delorme (14), las distintas versiones dadas con respecto a la introducción de la desnudez a partir de un momento determinado no son nada más que leyendas. La leyenda habria nacido de la la interpretacion que se hizo, en Grecia misma, de la palabra gimnastica.

Cuando los Griegos de la época clásica pensaban en la gimnástica, pensaban también en la desnudez atlética e identificaban las dos realidades. Sin embargo la gimnástica y la desnudez "ne sont pas concomitantes, ni en droit ni en fait". (15) La etimología aparente de la palabra gimnástica se presta efectivamente a equívoco: "gimnos" significaba simplemente "poco vestido", no "completamente desnudo". El hombre que hace gimnasia, ese hombre que se dedica a los ejercicios quitándose su túnica y dejándose sólo su chiton.

Cabe por lo tanto pensar que la desnudez se introduce más tarde de lo que dice la leyenda y que tal vez durante un tiempo convivieron ambas formas de practicar el ejercicio, siendo los textos equívocos para nosotros, puesto que no entendemos esa desnudez en el mismo sentido. Pudiendo explicarse la serie de vasijas en las que aparecen atletas aun cubiertos como una moda que se estviese abandonando.

*La crátera de Eufronios.*

Mención especial merece una crátera, obra de Eufronios, encontrada en Capua y que se conserva en Berlín

(diap 94; fig. 76\*; fig. 1) En ella se han representado escenas de palestra. Desde un punto de vista general, esta pintura es particularmente interesante en el sentido de que, la mayor parte de las fases preeliminares de la actividad atlética se han representado y es una de las raras ocasiones en que la "infibulación" aparece recogida y desde luego la vez en que se representa de modo más claro: el atleta mantiene en su mano izquierda el extremo de su pene, mientras que en la mano derecha aparece la cuerda con la que lo fijará a un cinturón que colocará alrededor de su talle.

Este tipo de representación es excepcional por lo que también es necesario hacer hincapié en otra vasija en la que los atletas (esta vez en movimiento) aparecen infibulados. Se trata de una crátera ática de figuras rojas que se encuentra en el museo de Copenhague. (diap. 117; fig. 29\*\*) En ella podemos ver un discóbolo, un lanzador de jabalina y un atleta con halterios, en los que el sexo está manifiestamente levantado de modo intencionado. Se podría citar algún otro ejemplo, pero que no poseen excesivo interés. (16)

De todo esto se deduce que, aunque la infibulación es raramente representada, como podemos ver no es desconocida en el mundo griego. Cabe preguntarse cual es la razón por la que aparece tan escasamente representada. Pudiera ser por razones de tipo estilístico, ya que los artistas parecen olvidar sistemáticamente ciertos detalles "realistas": no representan a los atletas ni llenos de polvo ni de aceite y los pintan casi completamente afeitados. Los artistas se interesan principalmente por el movimiento, por la actitud del cuerpo en general, la posición y la forma de ciertos músculos. Tan sólo se ocupan de determinados detalles técnicos en las fases preparatorias al ejercicio, lo que justifica la escena de "infibulación" en la cerámica de Eufonio y es muy rara la representación de atletas "infibulados" en plena acción gimnástica.

### 3.5.2. Los espectadores

La iconografía griega de los juegos atléticos está lejos de dar a los espectadores la importancia que se podría esperar. Si realizamos un sondeo en el número realmente considerable de vasos pintados -evidentemente el elemento esencial de la documentación figurada- que representan escenas atléticas, dispondremos de ejemplares suficientemente abundantes como para que la presencia o ausencia de uno u otro motivo no se pueda considerar como debido al azar. Es muy frecuente ver en las pinturas de vasos las columnas que simbolizan el espacio arquitectónico en el cual evolucionan los gimnastas, es decir la palestra; no es raro darse cuenta también, cuando se trata de representar escenas de competiciones reales, de la presencia de los postes que marcan la llegada de los corredores a pie o de las cuadrigas. También, podemos constatar que, de una manera realmente muy esquemática, palestra, estadio o hipódromo aparecen a veces representados por ciertos detalles arquitectónicos. Cabría esperarse, por lo tanto, que las construcciones reservadas a los espectadores deberían de haber sido también simbolizadas en las pinturas, pero lo cierto es que no aparecen prácticamente nunca en los documentos consultados.

#### 3.5.2.1. El *dinos* de Sofilos.

De entre la enorme cantidad de cerámica conocida, tan solo tres vasos o fragmentos pueden mencionarse a este respecto. Y así y todo plantean ciertos problemas como vamos a ver. El primer documento es un fragmento atribuido a Sofilos, descubierto en 1931 y conservado en Atenas. (diap. 11; fig. 7\*\*\*) Los diversos trozos encontrados de este vaso, que había sido roto y vuelto a pegar en la Antigüedad, han permitido pensar que se trataba de uno de esos *dinos* que se colocaban en un alto pie (17). El fragmento más importante con respecto al

tema que nos ocupa, representa uno de los juegos fúnebres celebrados en honor de Patroclo (18). La inscripción *Patroklos: atla* es clara en este sentido. A la izquierda podemos ver los cuatro caballos de una cuadriga, de la que no vemos ni el carro ni por supuesto el auriga, que se dirige hacia un estrado doble, colocado especialmente, que comprende ocho gradas y sobre las que están los espectadores, algunos de los cuales extienden las manos sin duda para dar ánimos a los aurigas en el esfuerzo final.

Para Béquignon (19) el artista ha querido representar de manera estilizada, con ese estrado, un "estadio". Ahora bien, si nos remitimos al texto de Homero, podremos ver que en ningún momento menciona ninguna tribuna o estadio para los espectadores. Cabe la posibilidad de pensar que el artista ha utilizado aquí elementos correspondientes a la realidad de su tiempo (Ha. 580-570 a. d. J. C.). Pero se puede observar que ese estrado ha sido representado de una manera un poco peculiar, ya que es doble y los espectadores están sentados dándose la espalda un grupo a otro y asistiendo claramente a otro momento de las competiciones. (20) En cualquier caso merece mención especial debido al hecho de que se trata una escena en la que los espectadores asisten a una manifestación agonística, aun cuando no sea una escena normal de estadio o hipódromo, sino la ambientación de un poema heroico.

### 3.5.2.2. El ánfora tirrenica del Museo de Florencia.

El segundo vaso es un ánfora llamada a veces tirrenica, en realidad ático-corintia, conservada en el Museo de Florencia (nº 1786). Tres carros de los cuales uno acaba de volcar se dirigen (se dirigian) hacia la meta constituida por una columna dorica. "Derrière celle-ci, quelques personnages qui représentent en abrégé la foule des spectateurs. Ils sont assis sur des gradins, les uns au-dessus des autres. Les

gradins paraissent reposer non sur un remblai de terre, mais sur une construction en maçonnerie. Des carrés noirs et blancs figurent les pierres de l'appareil. C'est là l'image la plus ancienne que nous possédions d'un stade grec. Peut-être faut-il voir là un croquis du stade où se célébraient les jeux de la fête des Panathénées." (21) Tal vez sea un poco excesiva esta descripción, especialmente en lo que al hecho de considerar que era un estadio de piedra que, además, no tiene su confirmación desde el punto de vista arqueológico, pero no por ello deja de ser una representación de una carrera de carros donde los espectadores, no demasiado expresivos, se encuentran reflejados.

#### 3.5.2.3. El ánfora panatenaica de Camiros.

El tercer documento, más reciente que los anteriores, es un ánfora panatenaica encontrada en Camiros, perteneciente a la colección Saltzmann y actualmente en la Biblioteca Nacional de París. (fig. 24\*\*; diap. 112) En ella podemos ver una escena que podríamos denominar como "acrobática". Un personaje está representado en el momento de efectuar un ejercicio de voltereta -salta sobre dos caballos que sujeta otro personaje- delante de algunos espectadores que aplauden, como parece desprenderse del gesto de los brazos. Los espectadores se encuentran sentados "sur des gradins dont deux sont colorés, l'un en noir et l'autre en blanc, tandis que le troisième est réservé." Evidentemente sería excesivo considerar que es la representación de un estadio: se nos muestra una visión convencional y esquemática de los asistentes, para lo cual el artista, debido a lo reducido del espacio, se ha visto obligado a presentarlos unos por encima de otros, es decir, en "gradas".

De todo esto se deduce que el número de documentos griegos que podemos manejar bajo el título de "espectadores",

es realmente reducido y aparecen en escenas "curiosas", no en competiciones deportivas clásicas.

### 3.5.3. Las recompensas

Hasta nosotros ha llegado la sorpresa que entre los "bárbaros" causaba el hecho de que, en los Juegos, se participase por una recompensa simbólica.

Heródoto nos cuenta la significativa anécdota que tuvo lugar poco antes de la batalla de Salamina, cuando los transfugas de Arcadia, interrogados por los Persas de Jerjes sobre la situación de los Griegos, respondieron que éstos celebraban fiestas en Olimpia y que habían presenciado los concursos gímnicos e hípicas. Los Persas preguntaron cual era el premio por el que competían: "La corona de olivo" respondieron "que conceden al vencedor". Fue entonces cuando Tritantegmes, hijo de Artabano exclamó: "¡Dioses!, Mardonio, ¿contra qué clase de hombres nos has traído a hacer la guerra? ¡hombres que no luchan por la posesión de riquezas, sino por la fama! (23).

La discusión entre Solón y Anacarsis, que es el tema de una tratado de Luciano y que se refiere a la gimnasia, no es menos revelador de dos mentalidades:

"*Anacharsis*: Et quel prix? - *Solon*: A Olympie, c'est une couronne d'olivier sauvage; à l'Isthme une couronne de pin; à Némée une couronne d'ache; à Pytho des fruits cueillis aux arbres sacrés d'Apollon, et chez nous, aux Panathénées, de l'huile des oliviers sacrés d'Athéna. Mais qu'est-ce qui te fait rire, Anacharsis? Ces présents te sembleraient-ils méprisables? *Anacharsis*: Pas du tout! Les prix que tu viens d'énumérer sont extrêmement importants. Ils prouvent à quel point les fondateurs de ces jeux ont rivalisé de générosité.

Une telle récompense mérite, à coup sûr, que les combattants fassent les plus grands efforts pour l'obtenir, qu'ils courent le risque d'être étranglés ou de se rompre les membres. Probablement, il leur est impossible de se procurer du fruit à leur fantaisie; sans doute aussi leur faut-il, pour se couronner d'ache ou de pin, se barbouiller d'abord le visage de boue et se faire donner des coups de pied dans le ventre par leurs antagonistes. *Solon*: Ces couronnes ne sont que les marques de la victoire, dont la gloire est la récompense, car tu serais étonné de voir aux Jeux publics toute la Grèce applaudir aux victorieux...

*Anacharsis*: car je ne vois point de proportion entre la peine et la récompense". (24)

Ahora bien, si examinamos detenidamente lo que ocurrió en Grecia, nos damos cuenta inmediatamente de que esta situación corresponde a un momento que, desde el punto de vista cronológico, es relativamente corta y que, incluso durante la época clásica, no todo estaba tan claro como parece. En cualquier caso es difícil sacar conclusiones sobre el nivel social de los participantes en las competiciones; tuvimos una prueba evidente cuando hablamos de los orígenes, o mejor dicho, de lo que para nosotros son los orígenes, con los concursos homéricos.

Todas las pruebas que vimos en el canto XXIII de la Iliada, estaban dotadas con premios importantes. Con alguna excepción eran los nobles los que participaban en ellas, especialmente cuando se trataba de la prueba aristocrática por excelencia: la carrera de carros, y ésta era la que estaba mejor dotada y no con premios simbólicos ni que fuesen poco importantes para los participantes. (25) Las otras competiciones homéricas no hacen nada más que confirmar el interés real que tienen los concursantes en conseguir premios de valor. En definitiva, en Homero, los participantes en las pruebas, que constituyen la élite de los príncipes aqueos,

luchan entre ellos por conseguir los mejores premios; el deseo de gloria no está, evidentemente, ausente, y la recompensa puede ser considerada como representativa del valor de cada uno, pero no es menos cierto que no pueden ser consideradas como meramente honoríficas.

#### 3.5.3.1. La situación real en Grecia.

Como ya hemos indicado, en la época clásica, la situación no era tan clara ni tan idílica como nos la presentan los textos mencionados, que muestran de una manera clara una cierta clase de propaganda. Sabemos por Pausanias que, en el 582 a. d. J. C., los Juegos Píticos vieron la sustitución de los premios materiales por coronas. (26) Por otro lado parece que el cambio no fue tan radical, ya que es posible que, en un primer momento, incluso las coronas tuviesen un valor en sí mismas -al estar confeccionadas en oro por ejemplo- y sobre todo al ir acompañadas de un premio en metálico. (27) Lo que es seguro, en todo caso, es que, los vencedores en los diferentes juegos, podían recibir en su propia ciudad, no solamente otros premios simbólicos, sino también gratificaciones de un valor muy importante, ya se tratase de exenciones de ciertas prestaciones o de recompensas de otro tipo, como el ser mantenido por el Estado. (28) También podía tratarse simplemente de donaciones en metálico. En Atenas, Solón restringió la cantidad de esas recompensas suplementarias: la suma que podía recibir el vencedor en los Juegos Olímpicos se fijó en 500 dracmas y el que vencía en los Istimicos 100 dracmas. (29)

#### 3.5.3.2. Un ejemplo: las Panateneas. (30)

Pero el ejemplo más llamativo puede ser el de las Panateneas, citado sin embargo por Solón en su demostración de



la pureza del ideal griego. Efectivamente, la recompensa a los vencedores consistía, además de la corona (figs. 2 a 5; diap. 242 y 243) y la palma, en un cierto número de ánforas (31) llenas del aceite sagrado de los olivos del Atica. Premio que no puede ser considerado simbólico, ya que la cantidad que se entregaba era considerable: de 50 a 60 ánforas para los vencedores de la carrera del estadio y hasta 140 ánforas en el siglo IV para el primero en la carrera de bigas. Si tenemos en cuenta que un ánfora llena de aceite costaba unos 12 dracmas, nos daremos cuenta del valor del premio en cuestión. (32) Pero hay un aspecto aún más claro: este aceite podía comercializarse, los vencedores en las Pnateneas tenían el privilegio exclusivo de exportar libremente.

Podemos afirmar que en Grecia, en todas las épocas, también en la época clásica, antes del desarrollo del profesionalismo, los ciudadanos libres, lucharon por el premio de valor intrínsecamente importante. Aunque ésta no fuese la meta principal perseguida por los personajes más ricos, más influyentes, ya que éstos, inmediatamente después de conseguir su victoria, entregaban importantísimas sumas a diversos artistas, poetas o escultores, encargados de exaltar su gloria. Es evidente que el profesionalismo se desarrolla siempre en el interior de un sistema que está siempre ligado al dinero de un modo u otro.

La presencia de recompensas materiales no nos debe llevar a pensar que los atletas pertenecían a un status inferior. La finalidad de los premios era estimular el deseo de vencer y no existían prejuicios con respecto a ellos. Para el griego no se planteaba el mismo problema que para el atleta contemporáneo con respecto al "amateurismo-profesionalismo". Del mismo modo la presencia de la corona no significaba nunca que el vencedor fuese un simple aficionado. Este punto ha sido claramente señalado por Finley y Pleckett (33): "The modern distinction -whether or not one was paid for the activity- did

not enter into the picture for the simple reason that all athletes expected and accepted material rewards for victory, regardless of class or personal fortune. It is a modern falsification of the ancient record to link the rise of professional athletics with the decline in the aristocratic monopoly. We have already seen that even Homer's noblemen competed for expensive prizes on some occasions. Then in the first phases of the Circuit and of the growing number of local prize games, well-trained and coached aristocrats dominated, becoming the first professional athletes in European (and perhaps world) history."

#### 3.5.4. Los límites sociales y económicos de la práctica gimnástica en Grecia

Los límites sociales han sido claramente expuestos por Bilinski en su estudio de la agonística griega. (34) Por otro lado, disposiciones muy antiguas reservaban el acceso a los gimnasios a los hombres libres (35). Esta prohibición a los esclavos, que no desaparecerá nunca del todo, se atribuía tradicionalmente a Solón, el gran legislador de la democracia ateniense, y que es considerado todavía como el autor de una ley castigando con la muerte el robo dentro de los tres gimnasios principales de Atenas.

Pero lo que Bilinski pone sobre todo de manifiesto, más que las leyes excluyendo a los esclavos, son las diferencias entre los ciudadanos libres de Atenas, y el hecho de que Sócrates no logró jamás encontrar en ellos a un artesano. La razón es evidente: los artesanos, obligados a vivir directamente de su trabajo, no podían pasar su tiempo en los gimnasios y no podían de ninguna manera dedicar una parte de su actividad (lo que repercutiría necesariamente en su falta de buena forma física) a las competiciones de alto nivel. La situación de privilegio viene dada no por la ley

sino por el aspecto económico y social, para poder beneficiarse del uso de las palestras y de los gimnasios, era necesario gozar de un cierto status económico.

#### 3.5.4.1. El caso de Olimpia y de los Olímpionicos.

Este aspecto se pone aun más de manifiesto cuando se analiza la participación en los grandes concursos panhelénicos, como el de Olimpia.

En Olimpia, para poder participar era necesario no solamente ser libre y de padres griegos, lo que entra dentro de las disposiciones legales, sino que era necesario prestar juramento de haber participado en un entrenamiento preliminar que duraba diez meses consecutivos y presentarse en Olimpia treinta días antes del inicio de las competiciones para entrenarse bajo la supervisión de los jueces organizadores. (36) Las candidaturas eran individuales por lo que los jueces debían de ejercer un cierto control previo sobre los atletas; sin embargo esas condiciones desembocaban inevitablemente en la eliminación de los que no podían, por razones materiales, alejarse durante demasiado tiempo de su trabajo y que de todas maneras no hubiesen podido soportar gastos importantes, tales como el simple viaje hasta Olimpia. Todo esto contribuía naturalmente a expulsar a las clases sociales más desfavorecidas, mientras que no era raro, al menos durante la época clásica, encontrar entre los olímpionicos a atletas provenientes de las familias más aristocráticas (aun cuando un estudio más profundo de este tema conduciría probablemente a establecer diferenciaciones entre ciertos deportes).

Los pocos ejemplos conocidos de olímpionicos de condición social mediocre se presentan como casos excepcionales y se recogen normalmente en los periodos más recientes. En cuanto al primer vencedor olímpico conocido,

Corebo, que aparece como cocinero, parece que era el encargado de organizar los banquetes sagrados en honor de los dioses. (37) Incluso en la época en que el profesionalismo conoce su máximo desarrollo, no es raro ver aristócratas entre los olímpicos. (38)

#### 3.5.5. Notas bibliográficas

(1) HERODOTO, 1. 10; TUCÍDIDES, 1, 6 , 5; PLATÓN: República, 5, 452c.

(2) NAHON, G.: Les Hébreux, p. 138-9: "Nu, le jeune éphèbe juif est gêné devant les purs Hellènes, à cause de sa circoncision. S'il en a les moyens, l'opération de chirurgie esthétique dite épiscasmos le tirera d'affaire: "Ils se firent des prépuces", dit le Chroniqueur (I Macchabées, 1, 15).

(3) "*Flagiti principium est nudare inter civis corpora*" , I. VAHLEN: Ennianae poesis reliquiae, Leipzig, pag. 195. (Citado por Cicerón. *Tusc.*, 4, 33, 70).

(4) *Ann.*, XIV, 21. "*Quid seperesse nisi ut corpora quoque nudent et caestus adsumant...*"

(5) PAUSANIAS, 1,44,1. Ver la discusión en Pausanias's description of Greece, p. 537-8. Cf. además MORETTI, Olympionikai. I vincitori negli antichi agoni olimpici, p. 61-2.

(6) La inscripción no corresponde a la tumba original, sino a una copia de la época romana, bajo Adriano. (Según GOMME: A historical commentary on Thucydides).

(7) Chroniques, 1, p. 195:

(8) Cf. SAMUEL: Greek and Roman chronology, p. 195.

(9) Olympionikai. I vincitori negli antichi agoni olimpici, p. 62.

(10) 1,6,5.

(11) República, 5, 452.

<12> Por ejemplo ver la fig. 58 del capítulo "La zona sagrada de Olimpia".

<13> Athletics of the Ancient World, p. 191.

<14> DELORME: Gymnasion. étude sur les monuments consacrés à l'éducation en Grèce, p. 20 y ss. "Certains modernes les ont suivis et considèrent que ce sont los Doriens qui ont importé et répandu dans le monde grec les pratiques gymnastiques, leur donnant ainsi une origine raciale".

<15> *Ibid.*, p. 20-21.

<16> Cf. BOARDMAN: Athenian red-figure vases. The archaic period. A handbook, p. 220.

<17> BÉQUIGNON, Y: *Un nouveau vase du peintre Sophilos en Mon. Piot*, 33, 1933, p. 43 y ss.; ARIAS e HIRMER: Mille anni di ceramica greca, nº 39.

<18> Cf. el capítulo de la tesis 3.1.2.

<19> *op. cit.*, p. 50.

<20> A la derecha del estrado se puede leer el nombre de Aquiles, por lo que se trataría no de una prueba atlética, sino de una escena donde Aquiles entregaría el premio a un vencedor.

<21> PERROT-CHIPIEZ: Histoire de l'art dans l'Antiquité, X p. 109-110, fig. 79. El ánfora se sitúa cronológicamente poco después del vaso de Sophilos (575-550 a. d. J. C.).

<22> BÉQUIGNON, Y.: CVA. Bibli. Nat., fasc. 2, pag. 51.

<23> HERÓDOTO, 8, 26.

(24) LUCIANO: *Anacharsis*, 9, 10, en Anthologie des textes sportifs de l'antiquité, BERGER y MOSSAT: pag. 191 y ss.

(25) Ver lo dicho al respecto en el capítulo "Los funerales en honor de Patroclo".

(26) PAUS., 10, 7, 5.

(27) *Dict. Ant. Gr. Rom.*, art. *corona*, p. 1529-1530.

(28) Cf. IG. 12, 77, 11-17 (decreto de los Atenienses, 430 a. d. J. C.)

(29) PLUT., *Solón*, 23.

(30) Estos certámenes atléticos se celebraban en honor de la diosa Atenea. Fueron instituidos hacia el año 566 a. d. J. C., bajo la tiranía de Pisistrato.

(31) Este ánfora, debido a su carácter ritual y sagrado, mantendrá durante siglos una decoración y técnica arcaizantes, de figuras negras. Contenía, como ánfora, el aceite de los olivos sagrados del Atica, cuya poseedora era la misma Atenea. Una escena de lucha puede verse en el ánfora panatenaica de comienzos del siglo V que se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (fig. 6; diap. 242). La diosa presente en el otro lado del ánfora (fig. 7; diap. 243), está representada como la Atena luchadora, llamada Prómaco, armada con casco de alta cimera, escudo circular, lanza y égica, la mítica piel de cabra bordeada de serpientes protectoras. Las dos columnas, a un lado y otro de la figura, son expresión del espacio sagrado de la diosa en su templo. Están coronadas por gallos, símbolo del certamen, pues es el gallo el ave luchadora por excelencia.

(32) *Dict. Ant. Gr. Rom.*, art. *Panathenaia*, p. 309.



(33) The Olympic Games, pag. 71.

(34) BILINSKI: L'agonistica sportiva nella Grecia antica. Aspetti sociali ed ispirazioni letterarie, p. 61 y ss.

(35) PLUTARCO, *Solón*, 1. La legislación era tal en este sentido que, los jóvenes de Atenas que tenían un padre o una madre extranjero, debían de ejercitarse en un gimnasio especial, el Cynosargo.

(36) PAUS., 5, 24, 9.

(37) BILINSKI: *op. cit.*, pags. 47-48.

(38) Cf.: FINLEY y PLEKET: *op. cit.* p. 131.

\* Esta numeración corresponde a la figura del capítulo 3.3.  
"La zona sagrada de Olimpia".

\*\* Esta numeración corresponde a la figura del capítulo 3.4.  
"Los Juegos Olímpicos".

\*\*\* Esta numeración corresponde a la figura del capítulo 3.1.  
"Antecedentes homéricos".

## FIGURAS

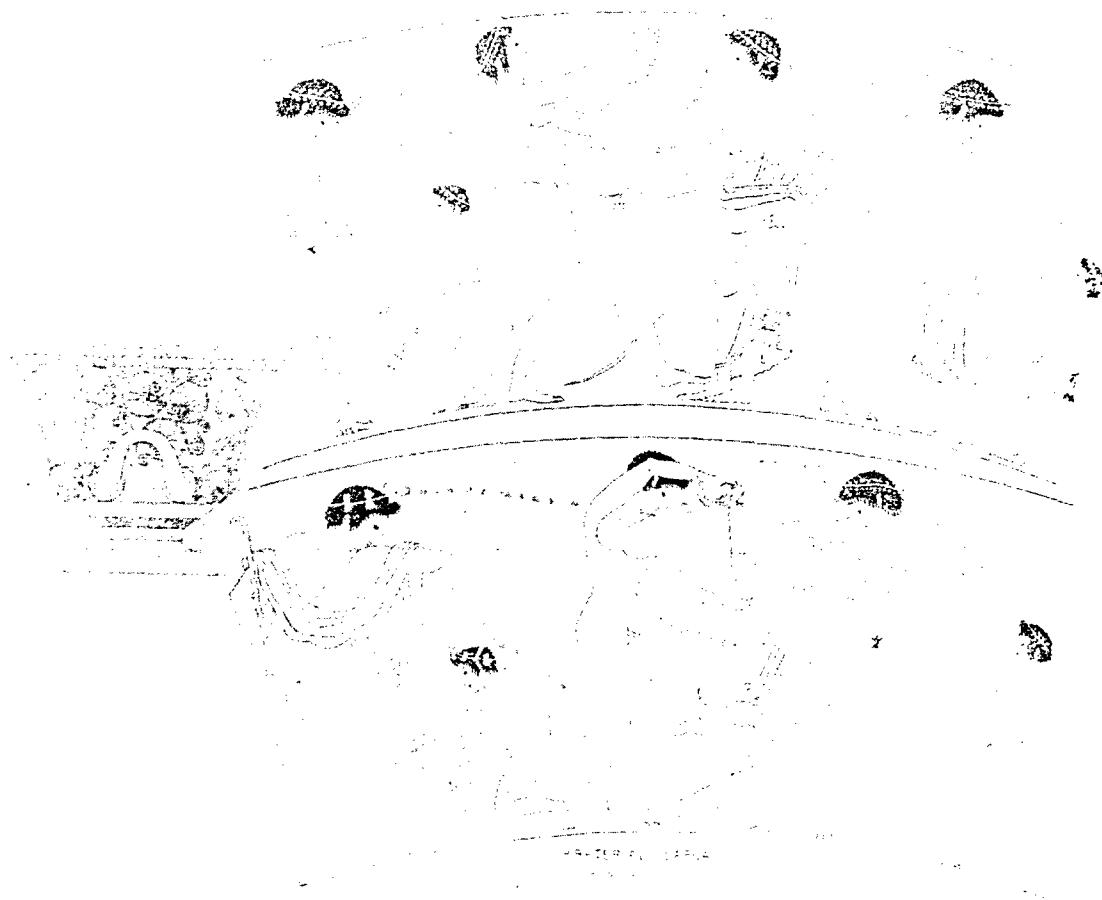


fig. 1.- Crátera ática de Capua. Museo de Berlin.



fig. 2.- Fragmento de la crátera del Pintor de Peleo, de Espina.

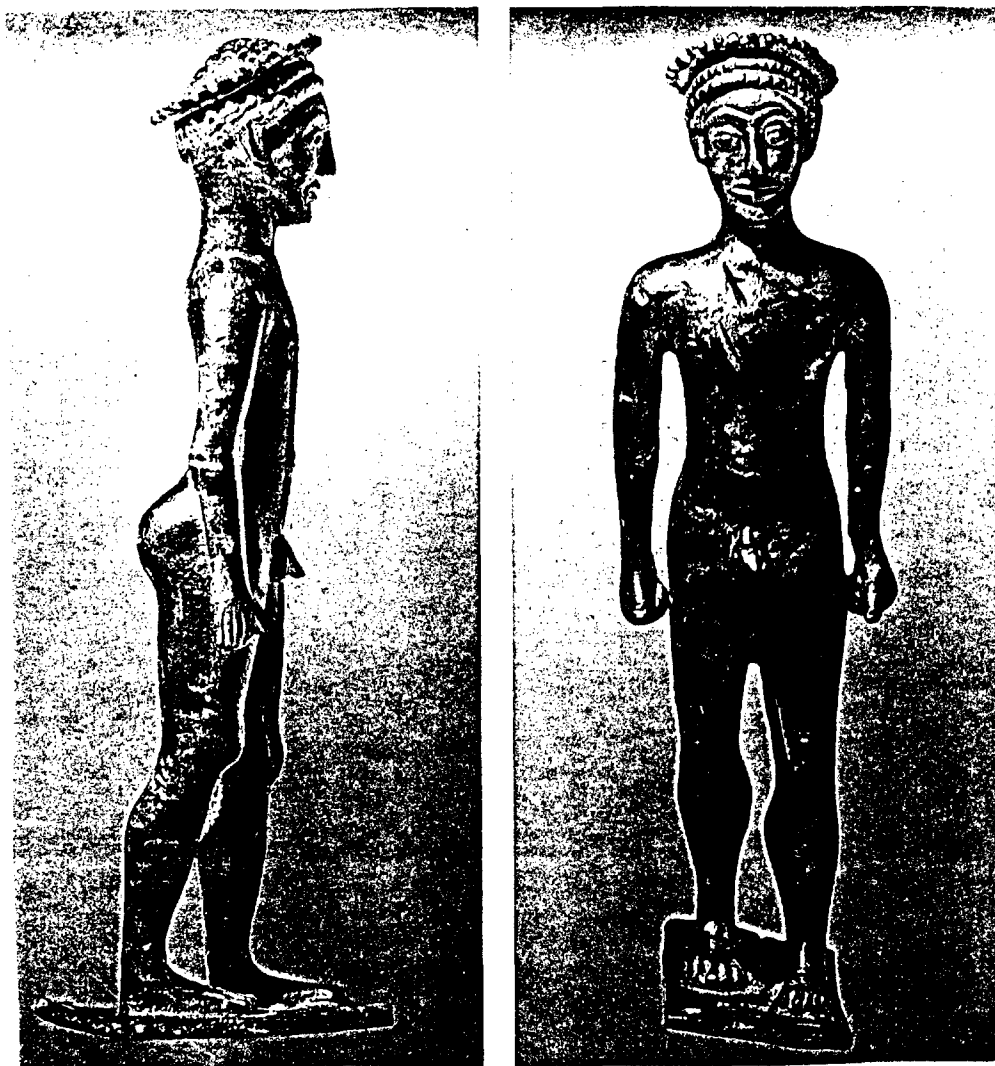


fig. 3.- Joven espartano coronado. Museo de Olimpia.



fig. 4.- Anfora de figuras rojas. Ha. 490 a. d. J. C.  
Leningrado, Museo Hermitage.



fig. 5.- Hidra de figuras rojas. Ha. 500 a. d. J. C.  
Munich, Antikensammlungen.





figs. 6 y 7.- Anfora panatenaica del Museo Arqueológico de Madrid.  
Principios del siglo V a. d. J. C.

**ABRIR VOLUMEN II**





## **ABRIR VOLUMEN I**

V O L U M E N - I I

#### 4. LA CIVILIZACION ETRUSCA

##### 4.1. LOS ETRUSCOS Y EL EJERCICIO FISICO.

4.1.1. Los testimonios arqueológicos  
durante el periodo orientalizante.

4.1.2. Notas bibliográficas.

#### 4. 1. LOS ETRUSCOS Y EL EJERCICIO FÍSICO

La primera vez que nos enfrentamos con las numerosas representaciones que nos han llegado del mundo etrusco, sorprende la multiplicidad de ocasiones en que aparece representado este pueblo realizando actividades deportivas. A través de las pinturas de las tumbas, de la decoración de las urnas funerarias, de los utensilios infantiles, podemos conocer la actividad agonística entre los etruscos. No nos ha llegado ninguna instalación deportiva, es en la tumba, protegida de los agentes exteriores y difícilmente accesible, en donde podemos ver descrita la actividad motora de este pueblo a través de la riqueza de sus restos.

El primer texto que nos relata el origen de ciertos juegos etruscos, aunque su aportación es limitada, procede de Heródoto. (1) En él se hace referencia a juegos públicos, es decir *ludí sacrí*. Después de la batalla de Alalía, que enfrentó a los habitantes de Córcega, los focenses, hacia el 540-538 a. d. J. C., a los habitantes de Caere y a sus aliados los cartagineses, los prisioneros griegos fueron llevados fuera de la ciudad (de Cerveteri) y allí lapidados. A partir de aquel momento cualquiera de Caere que pasaba por el lugar donde los focenses fueron lapidados y donde yacieron sus cuerpos -ya fuese bestia, animal doméstico u hombre- se convertía en un ser deforme, lisiado, impotente. Deseosos de reparar su culpa (continúa Heródoto), los de Caere enviaron

una embajada a Delfos, donde la Pitia les aconsejó la celebración de unos juegos en honor de los muertos. Se trata de un documento excepcional, que nos muestra, al menos en un caso, la vía de entrada seguida por el atletismo griego para penetrar en Etruria: la peste provocada por un acto de impiedad se puede aplacar sólo a través de la institución de unos juegos impuestos como expiación por el oráculo de Delfos: juegos que seguirán existiendo un siglo después, cuando escribe Heródoto. El sitio donde se desarrollaron es hoy conocido: se trata de un lugar situado al lado de un gran túmulo arcaico y de un templo, a lo largo de la "vía sacra" que lleva de Pirgi a Cerveteri, (2) allí se encuentra el lugar de la bárbara ejecución. (3)

No hay nada en el texto que nos indique si se trataba de una novedad en Etruria (4): fueron unos juegos creados con un motivo excepcional y que continuaron celebrándose regularmente según una periodicidad desconocida para nosotros. Su carácter religioso, así como su contenido (mencionado de una manera vaga), es decir juegos gimnásticos y juegos ecuestres, parecen una constante en las representaciones etruscas. (5)

Según Gori, la otra gran ocasión para la celebración de encuentros atléticos era la asamblea anual federal del Tirreno: "In quest'incontro, che si svolgeva presso il tempio di *Vertumnus* a *Fanum Voltumnae*, accanto alla soluzione di importanti affari politici, quale l'elezione del supremo magistrato, si organizzavano numerose gare sportive, musicali e teatrali." (6)

Estas hipótesis que señalan la realización periódica de juegos, sumadas a la elevada profesionalidad lograda en el gesto atlético, nos hacen suponer, a pesar de la ausencia de restos arquitectónicos, que debió de existir una adecuada infraestructura para la realización de actividades deportivas.

Tal hipótesis encuentra su fundamento en el fresco de Tarquinia (fig. 1) donde aparecen tribunas cubiertas para espectadores, representados comodamente sentados y, algo digno de mención, aparecen viendo el espectáculo tanto mujeres como esclavos, lo cual marca una clara diferencia con los juegos griegos, y señala la supremacía del "espectáculo" deportivo sobre la "práctica".

En la misma línea apunta la teoría de Thuillier, quien señala como característica de la ciudad etrusca la ausencia del gimnasio -centro fundamental de la educación física y mental del ciudadano griego- con todo lo que eso significa: una sociedad con un fuerte desequilibrio social, dominada por una reducida aristocracia, donde la población estaba constituida por una masa de personas socialmente dependientes, con derechos civiles inexistente o reducidísimos. En una sociedad del tal género, la agonística griega, practicada por los ciudadanos de pleno derecho, no podía, ciertamente, desarrollarse. Thuillier resume la situación definiendo el deporte etrusco como "espectáculo", es decir como juegos (*ludus*, palabra romana que la mayoría de los autores considera que deriva del etrusco) practicado por profesionales de rango inferior para un público de aristócratas. (7)

Estos espectáculos debían desarrollarse en lugares llanos, bordeados por tribunas de madera (fig. 1), como el que organizó Tarquinio el Viejo en Roma a raíz de una victoria: "Entonces fue cuando trazó el recinto que se llama hoy Circo Máximo, reservando en él unos puestos especiales para los senadores y caballeros, haciendo construir palcos sostenidos por andamiadas de doce pies de altura, a los que se dio el nombre de Foros. Consistían los juegos en carreras de caballos y combates entre atletas, en su mayor parte etruscos, tanto los unos como los otros". (8)



Similares a estos grandes juegos aparecen otros vinculados a las ceremonias funerarias. La muerte de un miembro de la aristocracia era la ocasión propicia para ofrecer al difunto una serie de actividades que rompían la monotonía de la vida cotidiana. En su honor se celebraban banquetes y se preparaban competiciones deportivas, influenciadas algunas por el modelo helénico o por el oriental, siendo otras autóctonas. Miguel Angel Elvira, siguiendo la reconstrucción de J. Jannot nos describe esas ceremonias funerarias del siguiente modo: "Muerto un personaje de cierta importancia, se exponía su cuerpo -posiblemente en algún lugar de la necrópolis- durante varios días, esperando la llegada de amigos y deudos que se ponían en marcha desde sus lugares de residencia, Esta exposición o *prothesis* concluía con la reunión general de los allegados, el saludo al muerto y los cantos y bailes de las lloronas contratadas y de algunas damas de la familia.

Después, poníase en movimiento la procesión o *ekphora* hacia la pira y, tras la cremación, hacia la tumba (...). Tras los flautistas, los hombres tiraban del carro del muerto, acompañados por plañideras y seguidos por la familia íntima y las mujeres en general.

Pero la parte más vistosa, y la más representada en pinturas y relieves, venía después de dejar al difunto (o sus cenizas) en la tumba, junto a sus antepasados. Para demostrar al desaparecido que sus familiares y allegados no le rechazaban, se celebraba una gran comida en su honor, donde la verdura, las granadas y los huevos, junto con el vino y las decoraciones vegetales, recordaban constantemente la renovación de la naturaleza con sus ocultas energías y, por tanto, la prolongación de la vida más allá de la muerte.

Ya alimentados los asistentes, e incluso entretenidos por bailarines a los que salían a acompañar algunos invitados, se ponían todos en marcha hacia el lugar de los juegos". (9)

Escenas de baile (diap. 1 a 4) aparecen representadas en las tumbas, pero sobre todo lo que nos interesa es analizar aquellas manifestaciones artísticas en las que se representan los juegos: la carrera, el salto, los lanzamientos, las luchas, la hípica, aparecen recogidos en la iconografía sepulcral. El notable desarrollo de estas actividades en la cultura griega ha hecho que algunos etruscólogos sostengan el motivo puramente repetitivo del modelo griego, casi afirmando una subordinación cultural. Por ello es necesario señalar la diversidad del valor que el pueblo etrusco atribuía al atletismo.

Los artistas que han reproducido los agones etruscos han dejado una imagen del atletismo distinta de la griega. No está presente el concepto estético y moral del perfeccionamiento a través de la práctica deportiva, propio del mundo helénico. Un espíritu selecto entre los Tirrenos no debe, necesariamente, unirse a un cuerpo modelado fuerte y armonioso en el ejercicio físico. El atletismo no es para el joven etrusco, como por el contrario, para el joven griego, el instrumento de elevación física estrechamente relacionada con la búsqueda de la elevación moral.

Ya hemos hecho hincapié en el hecho de que, en Etruria, la actividad deportiva estaba difundida y practicada, prioritariamente, por los profesionales, que se entrenaban para entretener al público. La diversidad de intereses y objetivos es más clara si se piensa que para los Romanos, herederos en esto de los Tirrenos, el atletismo era sólo una ocasión de espectáculo.

Un análisis más atento pone de manifiesto, por otro lado, una clara diversidad. Se tiene noticia, por ejemplo, de que los Etruscos practicaban el salto con pértiga, disciplina completamente nueva y desconocida en el mundo heleno, mientras el pugilato alcanzó mucha mayor relevancia entre los etruscos que entre los griegos.

#### 4.1.1. Los testimonios arqueológicos durante el periodo orientalizante

El *buccherò* "sottile" de Veyes.

Este *vaso nero*, según la terminología antigua, constituye un documento excepcional. Encontrado en Veyes el siglo pasado y publicado en 1839 por S. Campanari (10), (quien tuvo la feliz idea de hacer un dibujo muy preciso), hoy en día desgraciadamente ha desaparecido. Sin embargo parece que el dibujo de Campanari se debió de ajustar fielmente a la realidad, o al menos así lo han considerado autores como Bonamici (11) o Thullier (12).

Desde el punto de vista deportivo, la escena que nos interesa se encuentra en la cuarta metopa: se puede reconocer, de modo indudable, a dos pugilistas con una serie de detalles que anuncian los rasgos característicos de Etruria. (fig. 2) Los dos atletas tienen los puños levantados muy altos, al nivel de la cabeza, según la "guardia" clásica en toda la Antigüedad greco-romana, los golpes se daban únicamente en la cara. Si nada revela la presencia de un guante, de un cesto en los puños de los boxeadores (aún cuando lo "grosero" de la representación no permite identificar este tipo de detalles) sí parece que llevan una especie de "camiseta-túnica" que se pone de manifiesto en los trazos realizados a la altura de los bíceps. Entre los dos boxeadores, según un esquema tradicional aparece lo que es sin duda la recompensa para el vencedor,

aun cuando es difícil decir de que objeto se trata. Completando la escena que adorna la última metopa, a la izquierda de los dos boxeadores, aparece un motivo vegetal descrito por Camarini como un ciprés, que se vincularía, según él, al carácter funerario del juego atlético.

Este vaso nos interesa aquí, no por la indudable importancia que tiene en sí mismo, sino porque nos sirve para clarificar el hecho de que, a principios del siglo VII a. d. J. C. (14), el pugilato era conocido en Etruria, y era un deporte por el que el artesano y su clientela debían de sentir un interés especial, dado que en este tipo de obras la representación humana es relativamente rara y no se trata, además, de personajes estereotipados, sino de una escena narrativa. El hecho de que sea una escena de pugilato reviste también una gran importancia, puesto que si lo comparamos con las cerámicas griegas de la misma época, nos daremos cuenta de su excepcionalidad. La originalidad del tema lo es en relación con el repertorio general del periodo orientalizante etrusco, pero también en relación con todas las obras de cerámica o de otro tipo que se dan en Grecia o en Oriente que influyeron de modo muy importante a los artistas y artesanos etruscos de mediados del siglo VII a. d. J. C. Podemos constatar, por lo visto en el capítulo anterior, que las escenas de juegos gimnásticos son realmente raras: tanto es así que en la cerámica protocorintia, por ejemplo, las representaciones de competiciones atléticas son excepcionales y cuando las encontramos son, normalmente, concursos hípicas, y si es cierto que aparecen algunas otras modalidades como la carrera a pie, no aparece ni el pugilato ni la lucha. Habrá que esperar hasta el segundo cuarto del siglo VI para que tales motivos aparezcan. Para localizar escenas de este tipo habrá que remontarse a tiempos anteriores, como ya hemos visto, a las representaciones minoicas y a ciertos vasos chipriomicénicos, aunque es difícil saber, en esas representaciones,

extremadamente esquemáticas, que significado tienen, ¿juegos funerarios? ¿escenas mitológicas?.

En definitiva el único modelo real con este motivo es el bronce del protocorintio tardío encontrado en Corfú. (15) Bonamici lo ha señalado: "... avremmo qui un motivo dalle attestazioni assai rare in Etruria, che si può far risalire a precedenti protocorinzi. Esso compare tra l'altro in una versione iconografica alle quale la scena della nostra olla appare molto vicina su una lamina bronzea decorata a rilievo proveniente da Corfù e databile al protocorinzio tardo. Si ha una conferma dunque anche in questo specifico motivo della dipendenza piuttosto stretta di questo vaso, così come di altri bucheri veienti, dall'ambiente figurativo del protocorinzio tardo". (16)

#### 4.2.1. Notas bibliográficas

(1) 1, 165.

(2) COARELLI Y TOMASSIA: *L'influsso greco ed etrusco nello sviluppo dei giochi e delle gare atletiche nel mondo romano*, en Lo sport nel mondo antico, pag. 23.

(3) ELVIRA, Miguel Angel: *El enigma etrusco*, en Historia 16, pag 44.

(4) Para BRONSON la representación más antigua de carreras de carros en Etruria es el ánfora del pintor Amphiaraios, del tercer cuarto del siglo VI, que coincidiría con la *institucion* de los juegos etruscos (Chariot racing in Etruria, pag. 95). Contra esta opinión se manifiesta claramente THUILLIER, aduciendo el ejemplo de las plaquetas de tierra cocida de Murlo de principios del siglo VI (Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque, pag. 54 y ss.).

(5) Este era también el caso de la mayor parte de los festivales de la Grecia antigua, como ya hemos visto, pero mientras su iconografía parece distinguir claramente entre los dos aspectos, separando estadio e hipódromo, en Etruria, como en la Roma arcaica y republicana, el "circo" es el lugar normal para ambos tipos de actividades.

(6) Gli Etruschi e lo sport, pag. 12.

Respecto a estas asambleas ELVIRA nos dice: "Parece ser que, ya desde una época temprana, probablemente ya desde el siglo VII a. d. J. C., si atendemos a ciertas fuentes, había entre los etruscos una idea de unidad, que se traducía en reuniones y alianzas cargadas de símbolos... Estas alianzas y uniones, al menos desde el siglo VI a. d. J. C., parece que se sellaban en el curso de una reunión anual celebrada en el santuario del dios Voltumnus en el territorio de Volsinies. Sin embargo, muchos detalles quedan en el campo de la duda, desde la exacta situación del santuario, aún no determinada, hasta el carácter

de las reuniones -religioso o político-, e incluso la composición de la asamblea reunida." (*op. cit.*, pag. 48).

<7> THUILLIER J. P.: *op. cit.* pag. 611.

<8> TITO LIVIO. I, XXXV.

<9> ELVIRA, M.A.: *op. cit.* pags. 109-110.

<10> Descrizione dei vasi rinvenuti nelle escavazioni fatte nell'Isola Farnese, pag. 13 y ss.

<11> I bucceri con figurazioni graffite, pag. 146.

<12> *op. cit.* pag. 57 y ss.

<13> BONAMICI: *op. cit.*, en la pag. 30 habla de un "elemento piuttosto insolito, forse una palmetta dal doppio stelo".

<14> Para su datación ver, por ejemplo, BONAMICI: *op. cit.*, pag. 148: "inizio dell'ultimo trentennio del VII..."

<15> PAYNE: Greek geometric pottery, pags. 222-223: "This is of pure late protocorinthian style, and there can be no doubt that it was made at Corinth about the middle of the seventh century."

<16> *op. cit.*: pag. 148.



## FIGURAS

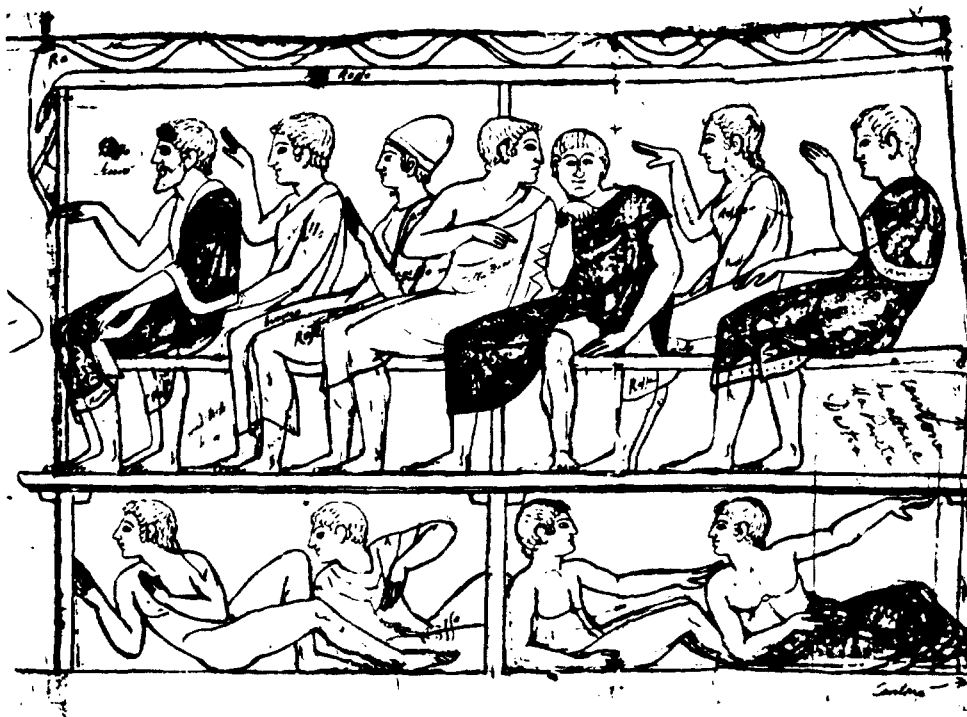


fig. 1.- Tumba de las Bigas. Tarquinia.  
Inicios del siglo V a. d. J. C.

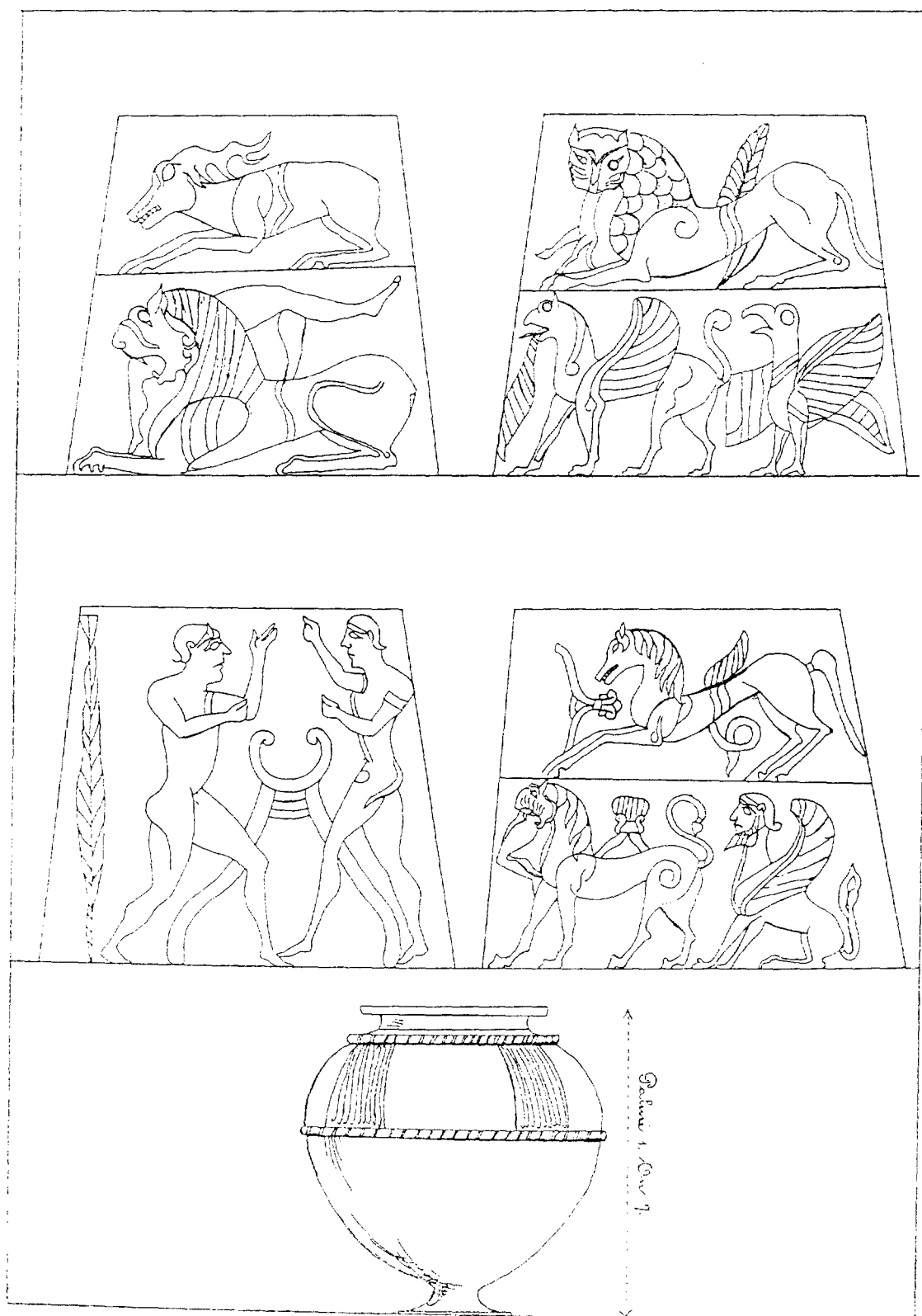


fig. 2.- Dibujo de Campanari del bucchero encontrado en Veyes.

#### 4. LA CIVILIZACION ETRUSCA

##### 4.2. ASPECTOS TECNICOS DE LOS EJERCICIOS FISICOS

###### 4.2.1. Las pruebas de lucha.

###### 4.2.1.1. El pugilato.

###### 4.2.1.2. Lucha y pancracio.

###### 4.2.1.3. Juegos gladiatorios.

###### 4.2.2. Las carreras.

###### 4.2.2.1. La carrera a pie.

###### 4.2.2.2. La carrera con armas.

###### 4.2.2.3. La carrera con bastones y la carrera con máscara.

###### 4.2.3. Los lanzamientos.

###### 4.2.3.1. El lanzamiento de disco.

###### 4.2.3.2. El lanzamiento de peso.

###### 4.2.3.3. El lanzamiento de jabalina.

###### 4.2.4. Los saltos.

###### 4.2.4.1. El salto de longitud.

###### 4.2.4.2. Salto con pertiga.

###### 4.2.5. Notas bibliográficas.

## 4.2. ASPECTOS TÉCNICOS DE LOS EJERCICIOS FÍSICOS

### 4.2.1. Pruebas de lucha

#### 4.2.1.1. El pugilato.

Es suficiente echar una rápida ojeada a los restos arqueológicos para constatar la importancia que el pugilato tuvo entre los etruscos. De las veintidos tumbas importantes, situadas entre el 550 y el 400 a. d. J. C. que recoge Mansuelli, (1) siete poseen escenas de esta especialidad, y la aparición de otros frescos no recogidos por este autor, como los de la tumba de las Olimpiadas, o los de la del Guerrero, parecen contribuir a señalar esta importancia.

Pero su repercusión entre los etruscos se pone aun más de manifiesto por comparación, tanto con los otros ejercicios atléticos representados en las tumbas (donde es el único deporte que aparece al lado de temas totalmente distintos), como por comparación con el número de veces que es representado en las vasijas griegas frente a otras especialidades. De una manera general podemos decir que, contrariamente a lo que ocurre en Grecia, en Etruria el pugilato es un tema privilegiado.

El esquema de las representaciones suele ser siempre el mismo: dos boxeadores enfrentados, en guardia, los dos

puños levantados muy alto, a menudo "delante" de la cara. Entre ellos, también a menudo, la recompensa establecida para el vencedor. Nunca, o casi nunca, encontramos una representación del combate en plena acción o una escena verdaderamente animada.

En esta modalidad deportiva se utiliza el *meilicai* o *imantes*, es decir, las correrías de cuero que se colocaban en las manos para hacer más contundente el golpe. Se ataban alrededor de los cuatro dedos de la mano con la ayuda de un nudo terminal, mientras el resto de la cinta se enrollaba alrededor de la muñeca, y, en algunos casos, a lo largo del brazo. El pulgar se mantenía independiente de los otros dedos, lo que permitía abrir la mano. Eran los mismos atletas los que realizaban la operación de colocarse el *imantes*. A los principiantes los ayudaban los entrenadores, ya que atar adecuadamente las correas podía ser determinante para la eficacia del golpe. La tumba de Scimmia en Chiusi muestra esta modalidad especial de vendaje. (fig. 1; diap 5). Esta escena, que es parte de un complejo fresco en el que aparecen reproducidas numerosas especialidades deportivas, es descrita por Bianchi Bandinelli del siguiente modo: "Il pugili sono completamente nudi, infibulati, e hanno le mani fasciate, sino alla prima falange, delle dita, da sottili stricioline, probabilmente di cuoio. Tra i due atleti uno sgabello con una veste decorata con balza e puntili (fiorellini?)." (2). Es probable que esa ropa constituyese el premio para el vencedor, (3) puesto que, como ya hemos dicho, no resulta extraño ver colocados los objetos de premio en el centro de la composición cuando el encuentro se desarrollaba entre dos luchadores o pugilistas. (4) Así aparece representado otro objeto, en este caso un yelmo, destinado al vencedor, en la silla romana Corsini (5) (fig. 2) y una escena similar se recoge en el bronce de Vach: entre los dos púgiles aparece un yelmo ricamente decorado, colocado sobre un taburete. (fig. 3) éste y otros bronce de producción paleo-veneta derivan, según una

opinión ampliamente compartida (6), tipologicamente, de Etruria: debieron de representar el mismo género de repertorio iconográfico.

Pero sobre esta representación volveremos más adelante.

Mientras tanto, como para confirmar todo lo que ha sido expuesto, vemos que la Tumba de las Olimpiadas de Tarquinia ostenta una competición de pugilato donde "nello spazio che doveva esserci tra due pugilatori si notano parti di un vaso dipinto in rosa, il solito premio per il vincitore". (7)

En otras ocasiones los luchadores aparecen representados en el acto de medirse bajo la vigilancia de un juez, como aparece claramente reflejado en una estela de Bolonia. El árbitro supervisa el encuentro armado con su bastón, símbolo de la dignidad de su cargo, mientras los pugilistas se enfrentan siendo acompañados por la música de la flauta que toca el un pequeño *auleta*, colocado tras de ellos. La costumbre de acompañar el gesto deportivo con la música no es una peculiaridad etrusca. Las culturas precedentes ya la recogen, especialmente la griega en la prueba del salto: se consideraba imprescindible el acompañamiento musical, ya que así el atleta era sostenido por las notas del instrumento.

En la tumba Tarquinesa de las Inscripciones, al son de la flauta "due pugilatori combattono separati da un bastone a forma de T per limitare i loro attacchi", (fig. 4) como afirma George Dennis. (8) El objeto en cuestión tal vez pudiera ser una especie de pico, símbolo de la especialidad según la tradición griega, reproducido de un modo impreciso por un artista que, evidentemente, trataba de asemejarse al modelo de la agonística clásica.

La rica iconografía pugilística de la tumba etrusca (9) permite afirmar, como hemos dicho, que, a menudo, entre los contendientes aparecen representados objetos, premios, músicos, entrenado-res, jueces deportivos, mientras en otras ocasiones el espacio entre ellos aparece libre, (10) sin que parezca existir para ello nada más que una razón compositiva, puesto que las luchas parecen no diferenciarse. (fig. 6)

Una variación interesante nos la ofrece el fresco chiusino de la Tumba del Colle en la que un joven realiza un gesto evidentemente de pugilato. (fig. 7; diap. 6) Esta figura aislada es interpretada por Bianchi Bandinelli (11) "Titenendolo un pugilista, bisognerebbe ammettere che il decoratore abbia, per economia di spazio, soppressa la figura del corrispondente avversario". Es sin embargo probable que el joven haya sido representado en el acto de lanzarse contra un atleta imaginario (12); este ejercicio de hecho era practicado por los pugiles helenos que ensayaban como golpear y esquivar y, dado que muchas de las técnicas griegas de entrenamiento coincidían con las etruscas, tal vez pudo legarle al pugilato este método, aunque la documentación es todavía muy escasa, cuando no inexistente, por lo que es imposible establecer conclusiones.

En el gimnasio de la Hélade el púgil se ejercitaba estudiando diversos ataques con la cabeza protegida por una especie de casco de cuero y golpeaba un saco llamado *korikos*, que se sostenía de una cuerda a la altura de la cabeza. Si bien la protección del casco no aparece entre los etruscos, sí tenemos constancia de la presencia del saco de entrenamiento, tal como aparece en la fig. 8, donde vemos a un joven que se está adiestrando y lo golpea con el puño desnudo, mientras un Sileno le observa y le imita o tal vez le incita a la prueba.

De la observación de otra escena (el tema es mitológico: Polux está atando al rey de los Bébrices a un



árbol) podemos ver como los dos personajes representados llevan los brazos cubiertos con un complicado vendaje, que es el que han utilizado en el combate pugilístico recién terminado. En este caso el vendaje es notablemente más sofisticado respecto al "imantes" descrito con anterioridad. De hecho el joven Polux tiene los dos antebrazos cubiertos con una triple cuerda que se cruza varias veces, quedando libres los dedos. (fig. 9) Seguramente se trata del "sphairai", un tipo de protección que sustituyó al "imantes" en el pugilismo helénico a partir del siglo IV. Se impuso por su robustez y eficacia siendo utilizado únicamente para los encuentros, mientras que para el entremamiento se prefería el "imantes", bastante menos peligroso.

Un modelo perfeccionado de "sphaira aparece en un ánfora panatenaica del siglo IV a. d. J. C.: "il guanto sembra formato da grosse strisce fatte di una sostanza soffice, le quali si stendono lungo il braccio e sono legate tutte intorno da pesanti e dure corde di cuoio, legate, a quanto pare, fra il pollice e le altre dita" (13)

Si la cista etrusca (340 a. d. J. C.) muestra por primera vez el paso del "imantes" a la "sphairai", el ánfora pantenaica (336 a. d. J. C.) nos traza la sucesiva evolución que se completará en el guante con aro metálico, en uso seguramente hasta el final de la conquista romana de Grecia. No existen testimonios de este último tipo en el mundo etrusco. Formado de tiras de cuero duro atado y fijado en torno a la muñeca mediante una compleja ligazón, este aro fue un formidable instrumento ofensivo con el cual el combate adquiriría una gran espectacularidad y dureza. Este instrumento pasó al mundo romano "perfeccionado", es decir llegando a excesos tales como la colocación de clavos. Si el pugilato tal como lo entendieron los griegos (14) no llegó a entusiasmar en Roma, lo cierto es que esta forma exageradamente dura de combate alcanzó sin embargo una gran aceptación.

La situla de Vach puede aportar interesantísimas indicaciones al respecto. En ella aparecen dos pugilistas que empuñan unas pesas, con la finalidad de garantizar la máxima eficacia en la acción. Aun cuando esta obra no puede considerarse como etrusca (15) se acepta que tal forma de duelo era normal entre los etruscos del siglo VI, aunque nos faltan otros testimonios más directos a propósito de ello. (fig. 3)

Lo cierto es que los etruscos practicaron asiduamente el pugilato sin pesas, a la manera griega. Probablemente éste se difundió en Roma a partir de los juegos organizados en el Circo Máximo por Tarquinio Prisco (16), aunque con posterioridad los romanos se dedicaron a formas más crueles del mismo.

El pugilato etrusco, al menos aquel que provenía del modelo helénico, probablemente seguiría la reglamentación que no establecía diferencias de categoría en función del peso. En cuanto a la edad de los participantes, en Grecia prevaleció largo tiempo la costumbre de subdividir a los púgiles en jóvenes, desde los doce a los dieciocho años, y adultos, de dieciocho en adelante. Estas categorías se mantuvieron inalterables en los Juegos Olímpicos, pero no así en otros juegos donde fueron introduciéndose variaciones en las categorías en función de las edades. (17) La iconografía etrusca, tal vez porque reflejaba luchas al máximo nivel, entre profesionales, no permite apreciar diferencias notables de edad ni de peso.

#### 4.2.1.2 Lucha y Pancrancio.

"Teitu" y "Latithe" son los nombres de los dos luchadores que aparecen enfrentados en la Tumba de los Augures, en Tarquinia. Están escritos en la pared en lengua etrusca, según una costumbre ampliamente difundida en la pintura de las tumbas. Especialmente "Latithe" es un nombre

que aparece a menudo entre las antiguas familias de Chiusi y Cortona, como recuerda Jacques Heurgon (18). Los luchadores, reflejados en el acto de la presa inicial del combate, expresan tal potencia y vitalidad que pueden ser considerados como el símbolo de la especialidad. Ambos son morenos, robustos y se enfrentan con una enorme determinación: la frente casi en contacto, la mirada fija, el cuerpo notablemente inclinado hacia adelante, apoyándose sobre la fuerte musculatura de las piernas, listos a aprovechar la ocasión propicia para tirar por tierra al adversario.

Este tipo de lucha, brutal pero expresiva, se repite frecuentemente en la iconografía etrusca, lo que significa que gozaba de un manifiesto aprecio. Los etruscos, es obvio, no fueron ni los únicos ni los primeros en practicarla. En ésta, como en otras pruebas, aparecen influenciados por los griegos.

Observando el fresco de esta Tumba de los Augures, podemos llegar a algunas conclusiones desde el punto de vista de la técnica utilizada: La escena (fig. 10; diaps. 7-8) muestra que:

- 1) Los luchadores etruscos están en el momento de la presa inicial, un momento delicado del encuentro que puede ser determinante para la derrota del contrario;
- 2) el atleta de la izquierda bloquea, con una llave en las muñecas, al de la barba que está a la derecha de la escena.
- 3) entre ellos aparecen tres vasijas, premios para el vencedor;
- 4) un juez preside la lucha. (fig. 11; diap. 7)

Tras el análisis del repertorio etrusco y griego, se puede comprobar que la presa es uno de los elementos más frecuentemente representados, como en este caso. Generalmente los contendientes están enfrentados, mucho más raramente atacan de costado o lado. A menudo los luchadores se aferran reciprocamente a la altura de las muñecas o del antebrazo o

hacen presa en la espalda y el brazo del adversario, como se puede ver en la escena de lucha pintada en el interior de la tumba etrusca de las Bigas (fresco superior de la pared del fondo). Otras veces la presa inicial se dirige al cuello o a la parte alta del húmero, disminuyendo así la posibilidad de defensa del otro.

El segundo punto refleja el tipo específico de presa infligida en la Tumba de los Augures: el luchador que sujeta por las muñecas al antagonista lo hace únicamente de modo defensivo, ya que esta presa es poco eficaz para conseguir tirar al contrario, por lo que su finalidad es la ganar tiempo para organizar una estrategia eficaz para lanzar los ataques siguientes.

La escena de lucha indica, en tercer lugar, que los atletas estaban efectivamente compitiendo porque entre ellos estan expuestos tres amplios recipientes, el uno sobre el otro que, evidentemente, constituían un premio considerable para el vencedor de la lucha.

Otro encuentro de lucha aparece representado en dos fíbulas etruscas de doble plancha, como señala Mauro Cristofani (19): el trofeo es un trípode puesto a la derecha de los contendientes.

En la escena de lucha del fresco de la tumba de Poggio del Moro, es posible que estuviese también representado el premio, "un orcio di olio per le unzioni li vicino su una colonnina" (20). Pero sabemos que los luchadores antes de empezar la lucha se cubrían el cuerpo de polvo o arena y después se ungían de aceite, por lo que es opinable si ese aceite era realmente un premio o bien pertenecía a uno de los luchadores.

En otros casos, aun faltando el premio, se dan escenas de lucha similares a aquella reflejada en la Tumba de los Augures. Consideramos que son momentos de la competición y no simples entrenamientos, cuando se da la presencia de un juez. Esta figura tampoco falta en el enfrentamiento entre "Teitu" y "Latithe". A sus espaldas, con aspecto imponente, sosteniendo en la mano derecha un bastón curvo y extendiendo la mano izquierda en un gesto que puede interpretarse como de apertura del combate, aparece el juez. (fig. 11; diap. 7) La palabra "tevarath" escrita a su lado "è stata interpretata in vari modi: ginnasiarca (cioè colui che sorveglia i giovani che si esercitano nella palestra), sacerdote, corvegliante. L'interpretazione più verosimile è 'giudice delle gare'" (21) De hecho el "tevarath" lleva el cayado, un símbolo de autoridad que en Tarquinia, a fines del siglo VI antes de Cristo, era la insignia de los jueces de las luchas.

La necrópolis etrusca de Chiusi, cuyo material iconográfico es parecido pero no idéntico a aquel de las tumbas tarquinesas, permite profundizar en nuestros conocimientos sobre el arte de la lucha.

Los frescos chiusinos de la Tumba de la Scimmia y del Colle representan con viveza el encuentro durante esa fase característica que técnicamente puede ser definida como "derribo". (fig. 12-13; diap. 9-10) Este tipo de lucha era vertical, terminaba por lo tanto cuando uno de los contendientes caía en tierra. El derribo estaba, generalmente, precedido del levantamiento en el aire del luchador que, mediante presas directas al cuerpo, era agarrado de frente o lateralmente. Se consideraba válido el apoyar brevemente la rodilla en tierra para propiciar la caída del contrario. Un ejemplo claro de ésto aparece representado en la fig, 12, donde uno de los luchadores, en presencia de un arbitro, apoya una de sus rodillas para hacer que el contrario pase por encima de su propia espalda y caiga. (22)

Una representación análoga a esta de la Tumba del Colle era la que había en la tumba chiusina, hoy destruida, del Montollo de Poggio del Moro.

Además un fragmento de cipo, proveniente de Chiusi y que se encuentra en el Museo arqueológico regional de Palermo (n. 203), representa tal vez la misma fase, mientras un momento sucesivo a esta acción, informa Bianchi Bandinelli (23) aparece en una obra de "Euphronios". Precediendo cronológicamente a la acción que se desarrolla en la Tumba del Colle, tenemos la escena que se nos presenta, esmeradamente diseñada, en una de las paredes de la Tumba de la Scimmia. (fig. 13; diap. 10) Los luchadores están próximos al desenlace final: el del lado izquierdo sobrelleva sobre la espalda y sujeta por la muñeca al antagonista que a su vez tiene el brazo libre en torno al cuello del atacante. Caerán juntos o vencerá, como parece, el atleta que está proyectando, lanzando, al otro.

Teniendo en cuenta que el material iconográfico sobre la especialidad del *pancracio* es escasa, mencionaremos en primer lugar la escena contenida en el fresco superior de la Tumba Tarquinesa de las Bigas que ilustra una fase de este tipo de combate: en la pared izquierda aparece visible un luchador ahora ya caído en tierra, apoyado sobre las manos y las rodillas, que aparta la cara del antagonista en un intento de sustraerse a su puño. Al mismo tiempo un árbitro se adelanta y levantando el brazo derecho sobre la cabeza está listo, tal vez, a decretar el final de combate por "knock-out".

Sin embargo, el fresco etrusco más significativo de la especialidad es, sin duda, el contenido en la Tumba de las Inscripciones de Tarquinia, en el lado derecho de la pared principal. "Eicrece" y "Nuertele" (24), son los nombres de los dos luchadores que combaten en una especie de pancracio. Se

encuentran "Nell'atto decisivo uno dei lottatori ha alzato l'avversario sopra la sua testa ed è sul punto di scagliarlo lontano." (25) El atacante tiene estrechamente cogido con el brazo la pierna derecha del otro, al mismo tiempo que le sujeta la mano derecha para bloquear cualquier posible defensa por su parte. (fig. 14)

Que no se trata de lucha sino de pancrancio es sostenible por el hecho de que la presa en las piernas era una peculiaridad de esta última disciplina; tal maniobra se realizaba con la finalidad de levantar al adversario y de neutralizar su patada.

Este fresco permite, por otro lado, observar algo inusitado en el panorama etrusco, la faldita que lleva uno de los dos pancracistas. Este atleta según la moda del tiempo debería de estar competamente desnudo como su compañero. Con anterioridad, en el periodo heroico, los luchadores griegos llevaban una simple cintura, pero a partir del siglo VI renunciaron a todo para hacer más difícil el agarre (26): los etruscos, una vez adoptada esta última moda, la modificaron un poco infibulando a los atletas. Tal variante aparece claramente visible en la escena de lucha y de pugilato de la tumba Scimmia de Chiusi. (27) (fig. 1 y 13; diap. 10)

La faldita del luchador de la Tumba de las Inscripciones pudiera ser una supervivencia de la moda mediterránea prehelénica (observable por ejemplo en el numeroso repertorio minoico) que Etruria, conservadora, quiso mantener después. Hasta donde nos es permitido conjeturar, se cree que el corto hábito se perpetuó en el característico braguero de los luchadores romanos (28) y en la vestimenta de los atletas profesionales. (fig. 2)

Al lado de estas luchas y de los juegos atléticos, en las paredes de las tumbas aparecen otro tipo de

acontecimientos "lúdicos" de carácter inquietante. En Tarquinia, la figura del *Phersu* (29), con la cara de un demonio etrusco azuza una fiera contra un prisionero vendado y armado solamente con un garrote (fig. 15). Es el trágico testimonio de la costumbre, común en la edad arcaica, también entre otros pueblos, de bañar con sangre la tierra que debe acoger al difunto.

En Etruria esta costumbre no solamente se perpetuó en el tiempo, sino que alcanzó el nivel de cruel espectáculo porque al sacrificio, que se desarrollaba según un largo y cruento ritual, asistía un público numeroso y partícipe, como si se tratase de una representación teatral como otras, no de una macabra ejecución.

En el combate entre un prisionero y una fiera alguna vez se sustituía aquella por un prisionero armado. Incluso el observador menos atento puede establecer la relación entre esta tradición etrusca y la de los impresionantes combates de gladiadores de la Roma Imperial.

#### 4.2.1.3. Juegos gladiatorios.

El combate de gladiadores, que ha sido considerado comunmente una típica manifestación del mundo romano, fué en realidad un invento más antiguo, se remonta a la costumbre de asesinar prisioneros de guerra y de sacrificar animales en honor de los dioses y los héroes. (30)

Si en la Hélade la costumbre de esparcir sangre humana como linfa por los compañeros muertos fue abandonada rapidamente, entre los Etruscos se mantuvo viva largo tiempo como acto cultural, a través del cual se llamaba a la vida, por breve tiempo al difunto. éste, despertado del sueño de la



muerte, según su creencia, necesitaba del sacrificio y de las ofrendas para recuperar una parte del primitivo vigor. (31)

Con el transcurso de los siglos sin embargo (no conocemos con seguridad la etapa) el rito adquirió características profanas y espectaculares, se apartó de lo sagrado que lo produjo y lo justificó. Se convirtió el juego gladiatorio en una manifestación sanguinaria que encontró en Roma una enorme acogida.

Existe entre los estudiosos del tema la opinión de que los juegos gladiatorios proceden de Campania. Alain Hus (32) sostiene tal cosa, lo mismo que Jacques Heurgon (33) quien afirma decididamente: "Non è più in Etruria ma in Campania e in Lucania che i giochi gladiatori dovettero prendere il loro primo sviluppo e la loro forma classica".

Efectivamente, en esta región se han encontrado vasos decorados y numerosas pinturas de tumbas reproduciendo, entre otros, algunos duelos armados. La dificultad está en la interpretación correcta de las imágenes: ¿son episodios de guerra o agones? En la Tumba 33 de Paestum, el duelo se desarrolla delante de un juez árbitro; su presencia señala la posibilidad de que se trate de una escena de competición (34)

Como competición pueden ser consideradas la escena de la Tumba 42 de Eltavilla Silentina donde, al lado de los gladiadores, aparece representada una joven que sostiene sobre la cabeza un objeto que puede ser considerado el premio para el vencedor, y la escena de la Tumba 11 de Capua donde los luchadores, vestidos y armados del mismo modo, no pueden pertenecer a pueblos distintos y enemigos. (35)

Tito Livio (36) señala (y es el suyo un testimonio escrito que refuerza la interpretación propuesta) que en el

308 a. d. J. C. se desarrollaban juegos gladiatorios en Campania.

Los gladiadores de Campania, los Samnitas, iban vestidos con pesada armadura, yelmo o casco con o sin cimera, un escudo redondo o rectangular de notables dimensiones, greba, espada corta, y a veces, una lanza. (37) El término samnita significó galdador por antonomasia, al menos hasta finales de los tiempos de Augusto (38) dado que la zona del Samnio era un importante centro de reclutamiento y adiestramiento de combatientes profesionales.

Volviendo a la controversia de los orígenes del juegos de gladiadores, sabemos que la palabra "lanista", indicativa de la persona que se encontraba a la cabeza de la familia gladiatoria, es de origen etrusca (39), como etrusca, según Nicola di Damasco (40), era la costumbre de dar alojamiento común a los gladiadores participantes en las celebraciones. Todo lo cual indica una influencia de Etruria en Campania a partir del siglo VI a. d. J. C., por lo que se puede hablar de un origen etrusco de uso gladiatorio.

La fascinación de la sangre es una constante en el pueblo etrusco que se perpetra en la iconografía con obsesiva repetición del hecho cruento: la mítica escena sacrificial de los doce nobles troyanos sobre el túmulo de Patroclo, fue reproducida en Volterra, Orviero, Chiusi, Preneste, Tarquinia y Vulci por mucho tiempo desde el siglo IV al I antes de J. C. (41)

Teniendo bien presente esta discutible propensión, parece una conquista civilizada el haber conseguido sustituir, como de hecho ocurrió, esta carnicería total de los prisioneros por "media" masacre.

Cuando los etruscos decidieron hacer combatir entre ellos a los prisioneros dejaron la vida de éstos en manos del destino, quedaban confiados a la fortuna y a la habilidad personal. De rechazo, saboreaban el placer de asistir a un espectáculo altamente emocionante, consonante con su gusto, y sin atacar la esencia de la tradición de bañar la tumba del difunto con sangre humana.

Si, como hemos dicho, la iconografía gladiatoria está claramente representada en Campania y Lucania, tenemos también claros testimonios en el territorio etrusco del centro de Italia. La más antigua representación relacionada con el tema es aquella señalada por Bianchi Bandinelli en Torelli (42) quien interpretando la decoración de un carro de bronce de Bisenzio (último cuarto del siglo VIII a. C.), distingue "(...) due coppie di guerrieri combattenti nel quarto lato (verosimilmente impregnati in giochi funebri) (...)". Un poco más adelante el autor, señala que allí están todos los elementos de la naciente aristocracia etrusca, desde la caza a la actividad agrícola, pasando por la guerra "con la sua riproduzione per il rituale funerario nei giochi gladiatorii (...)".

Combatientes armados hay también en el cipo chiusino n. 117 (43) así como en el perdido fresco de la tumba Paolozzi de Chiusi y del Cardenal en Tarquinia (fig. 16).

En cuanto a George Dennis (44), leyendo el fresco de la Tumba Stackelberg o de las Bigas sostiene que son gladiadores vestidos con yelmo, greba y escudo, listos para el combate. Ahora bien, al lado no se distingue premio ni jueces, lo parece indicar que no se trata realmente de una competición de gladiadores. (45)

#### 4.2.2. Las carreras

##### 4.2.2.1. La carrera a pie.

La carrera esta recogida en Etruria de un modo realista, no exento de cierta ironia, en los fresco de las tumbas, en la cerámica y en bajorrelieves.

No nos ha llegado información sobre la posible longitud que se corría, sin embargo tanto el sistema de salida, como el de llegada, fases ambas muy delicadas de la prueba, aparecen documentadas a través de significativas representaciones artísticas. Especialmente el momento de la salida aparecía perfectamente recogido en la pared de la Tumba de Poggio del Moro en Chiusi: de este monumento, hoy perdido, tan solo quedan algunas reproducciones y descripciones.

Cuatro atletas, según George Dennis (46) que tuvo la posibilidad de visitar la tumba en el siglo pasado, estaban preparados para la salida a pie, mientras un juez marcaba en el suelo la línea de partida con su propio bastón.

Analizando una copia de este fresco hecha por el pintor Gatti para el Museo de Florencia, se puede observar que los jóvenes estan de pie, en linea uno al lado del otro, con el pecho hacia adelante, la cabeza recta y la mirada fija en la pista. El peso del cuerpo cae fundamentalmente sobre la pierna izquierda, mientras la derecha apenas apoya el pie en el suelo. La posición parece estable y cómoda. (fig. 17) Los brazos están flexionados, uno delante y otro detrás, para permitir el balanceo al atleta, mientras las manos aparecen contraídas por la tensión: es un momento de gran nerviosismo, como se deduce del joven que se encuentra en primer plano que, habiendo encogido la pierna anterior, está listo para salir antes que los otros, anticipándose posiblemente. Ahora bien, vigilando el buen funcionamiento de la prueba, el juez que

lleva barba y que se encuentra al lado del corredor, le señala el suelo con una vara, además un segundo árbitro, más joven, gesticula detrás del atleta, indicando tal vez la salida nula.

Bianchi Bardinelli (47), sin mencionar ninguna hipótesis sobre el momento de la carrera que refleja el fresco, y limitándose a indicar que es "un gruppo di quattro giovani in atto di corsa con un vecchio *agonothetes* barbuto", lo pone en relación con la pintura de Poggio Gaiella (48) que "rappresenta un gruppo di giovani in corsa agonistica analogo a quella della Tomba di Poggio al Moro," indicando que existen otras dos escenas en Chiusi en las que aparecen representados atletas corriendo. Ambas representan el desarrollo de la carrera. En la primera que menciona aparecen cinco jóvenes que proceden de la derecha, mientras que la segunda (fig. 18) parece representar el sprint final de una carrera de fondo, ya que los atletas presentan una zancada que, si la comparamos con la de los corredores del ánfora de figuras negras de Tarquinia (fig. 19), es más aérea, el pecho levantado y los pies apenas tocan en el suelo. El ánfora de Tarquinia hace pensar en una carrera de resistencia por la pesada zancada y el pecho inclinado hacia adelante.

El momento de la llegada es, evidentemente el más emocionante. Parece que a la gloria de la victoria se sumaba la consecución de premios tangibles, generalmente ánforas, como las que aparecen representadas entre los corredores (fig. 18) o debajo de la tribuna de los jueces (fig. 20) de Chiusi.

En general, en el arte etrusco, no se señala con precisión la meta, excepto en el ya mencionado (fig. 18) relieve de Chiusi, donde un juez parece indicarla y en la Tumba de las Olimpiadas en cuya pared derecha, en una esquina, se puede ver un arbolillo que tal vez fuese lo sea. Hacia él corren tres atletas (diap. 11) de los cuales el vencedor parece el más anciano, un hombre barbudo que, "dopo aver

distanziato il suo più diretto avversario, un giovane aitante e vigoroso, sta per passare trionfalmente e pettoruto il traguardo segnato -in verità molto umilmente- da un arboscello!" (49).

La actitud de estos tres atletas ha sido interpretada de distintos modos. Para Gori "al primo atleta ed al secondo imberve e riccioluto, che corre compostamente ma rivela una forte tensione nel suo serrare le dita della mano destra contro il palmo, fa seguito il terzo ed ultimo corridore. Questi, provvisto di una caratteristica barbeta aguzza, corre con un'ampia falcata ma oscilla con disarmonia le braccia, forse nel vano tentativo di recuperare almeno in parte los vantaggio." (50) Mientras que Heurgon asigna a cada atleta un sentimiento: el vencedor confiado, el segundo obstinado y el tercero resignado. (51)

El pintor de esta Tumba nos ha representado a los atletas con una viveza muy lejana de los cánones griegos y con una faja roja que sostiene una perizoma, lo que nos indica que refleja una realidad atlética etrusca, no una imitación del modelo deportivo griego.

#### 4.2.2.2 La carrera con armas

La carrera de los hoplitas, que aparece en el mundo griego, tiene también sus manifestaciones entre los etruscos. Así aparecen recogidos atletas con armas en las pinturas de Tarquinia de la tumba sin nombre (490-480 a. d. J. C.), en la tumba de las Bigas (450 a. d. J. C.) y la del Guerrero (mediados del siglo V a. d. J. C.); en Chiusi en la de Scimmia (480-470 a. d. J. C.), en la del Cerro (450 a. d. J. C.) y en las desaparecidas de Orfeo y Euridice (490-480 a. d. J. C.) y la de Poggio del Moro (475-450 a. d. J. C.); además es necesario recordar un fragmento angular de Chiusi (52) donde

tres guerreros desnudos, pero provistos de yelmo y de escudo, compiten en la carrera y un ánfora de la segunda mitad del siglo VI decorada con un guerrero que tiene a su lado un flautista. (53)

Es imposible afirmar, no obstante, que todas las representaciones mencionadas lo sean de corredores armados, ya que realmente, si se excluye el citado fragmento angular de Chiusi que muestra sin ninguna duda un hoplitódromo, del resto son posibles otras interpretaciones, tales como atletas danzando la pírrica, lanzando la jabalina o bien se pueden considerar como gladiadores.

Así mientras para Pallottino, el guerrero armado de la Tumba de las Bigas es un "corredor armado" (54), para Ellen Macnamara, puede ser "una carrera o una danza" (55); Dennis afirma categóricamente que se trata de un gladiador mientras otros (56) aseguran que se trata de un bailarín armado. (fig. 21)

Para Pulsen no cabe ninguna duda respecto a que es un "bailarín armado", puesto que aparece desnudo, lo cual le vincula a la estética griega, claramente diferenciada del los gladiadores que aparecen vestidos, como en el caso de la tumba de la Scimmina. (fig. 22) (157)

También existe discrepancia respecto a la figura representada en Chiusi, en la Tumba del Colle, que sugiere a Dennis una competición de carrera (58), a Poulsen (59) una carrera o una danza con armadura y a Bianchi Bandinelli (60) un bailarín de pírrica con flautista. (fig. 23)

Parece claro que determinadas figuras no son de fácil interpretación. Cuando, como en el fragmento angular de Chiusi aparecen tres corredores armados, uno al lado del otro, se acepta comunmente que se trata de hoplitódromos, ya que

aparecen provistos de yelmo y escudo, como en el caso de los griegos, y no llevan lanza. Este instrumento era excluido de la carrera por su peligrosidad e incomodidad, por lo que cuando aparece, existe una tendencia a no aceptar esas representaciones como de corredores. Tampoco parece aceptable la explicación de que se trata de gladiadores, ya que aparecen privados del adversario, lo cual no es normal en las escenas de lucha etruscas, ya que, como veremos, gustan de representar a ambos adversarios enfrentados. La otra posibilidad que se ha apuntado es la de que se trata de lanzamiento de jabalina. En Grecia esta modalidad deportiva se practicaba desnudo, pero según Gori, en determinados casos se presentaban con la armadura puesta, lo que en su opinión vendría motivado por su antigua vinculación a la guerra y a la caza (61).

Sin embargo es interesante señalar el tipo de jabalina que aparece en estas representaciones. Se asemeja a un bastón nudoso. Su forma zigzagueante no parece muy adecuada para alcanzar una larga distancia ni como arma de guerra. Por todo ello parecen más aceptables las opiniones que vinculan estas representaciones a danzas pirricas o de tipo ritual, aun cuando, naturalmente no deja de ser sólo una hipótesis.

#### 4.2.2.3. La carrera con bastones y la carrera con máscara.

Aun cuando algunas de las representaciones que hemos visto son susceptibles de diversas interpretaciones, parece posible establecer que los etruscos practicaban la carrera de velocidad, la de resistencia y la de los hoplitas.

Otras dos modalidades de carrera eran la realizada con bastones y la carrera con máscara.

Un ánfora de cerámica, decorada por un pintor de Tarquinia en el 540-530 a. d. J. C., describe un tipo de



prueba practicamente desconocida en la cual dos jóvenes corren hacia la meta observados por un juez; la peculiaridad de la carrera estriba en el hecho de que uno solo de los atletas corre llevando en la mano dos delgados bastones, mientras el otro tiene las manos vacias.

Otra curiosa escena en la que aparece en la Tumba del Prestirigitador de Tarquinia (530-550 a. d. J. C.), en la que aparece un joven que avanza con amplia y armoniosa zancada, llevando en la mano un grueso bastón curvo. (fig. 24).

No tenemos posibilidad de saber a que tipo de carrera corresponden estas representaciones, aunque se han formulado diversas hipótesis, como el vincularlas a ceremonias religiosas o carreras de relevos, considerando los bastones como testigos.

De el otro tipo de carrera que da título a este apartado, la carrera con máscara, tan solo existe una prueba: aparece representada en la pared izquierda de la Tumba de los Augures. En un extremo del fresco y en primer plano, se puede distinguir, con una perspectiva errónea, un corredor desnudo que es perseguido por una extraña figura con máscara que, desnuda de la cintura para abajo, tiene una larga barba negra, un gorro con orejas de asno y una chaquetilla roja: su nombre es *Phersu*. Corre con la cabeza vuelta y gesticula como indicándole algo al adversario. (fig. 25)

El *Phersu*, (corresponde al latin *persona*, "la máscara") aparece como juez, bailarín, actor, etc. Esta figura ha suscitado innumerables interpretaciones entre los etruscólogos. De él dice Pallotino: "Sulla natura e sulla funzione del personaggio con cappuccio, barba e giubbetto maculato -sicuramente un essere umano e non un dèmone como si credette in passato- esistono tuttavia notevoli incertezze dal momento che egli ritorna più volte altrove in figurazioni

pittoriche (...) Sembra veramente che su tratti piurroste di una caratterizzazione generica, e che possa addirittura parlarsi della più antica "machera" della storia dello spettacolo italiano". (62)

#### 4.2.3. Los lanzamientos

##### 4.2.3.1. El lanzamiento de disco.

Los frescos de Tarquinia en Chiusi, algunas estelas funerarias, ánforas y bronce, ofrecen la posibilidad de comentar desde el punto de vista técnico este lanzamiento.

La fase favorita de los artistas es el momento final de la salida del disco, la más espectacular. Sin embargo también aparece representada en numerosas ocasiones la fase inicial, la de la necesaria toma de contacto con el objeto, en la que el atleta se prepara para adoptar la posición óptima para el lanzamiento.

El disco, en general, era metálico, mientras los ejemplares anteriores al siglo V y provenientes de la Hélade eran de piedra más o menos ligera. El peso era aproximadamente de dos kilos y el diámetro 20-23 cm. Sin embargo no faltan representaciones de discóbolos, como el que aparece en el ánfora de pinturas negras (fig. 26) o el de la tumba de las Olimpiadas (fig. 27; diap. 12), que sujetan discos de dimensiones mayores, ya que apoyados en el antebrazo llegan casi hasta el codo.

El lugar desde donde se lanzaba y el sistema para hacerlo era muy similar al griego. Es muy interesante la representación de dos discóbolos (fig. 28) en la tumba de las Bigas, donde uno de los atletas parece zurdo ya que, al controlar la solidez del objeto, elevándolo por encima de su

cabeza y sujetándolo con las dos manos, se apoya en la pierna izquierda. (63)

Existen otras representaciones de lanzamiento de disco, como la que aparece en la Tumba del Guerrero (fig. 29), el de la Tumba de Poggio del Moro o el de la Tumba del Letto de Tarquinia, sin embargo es curioso constatar que de lanzamiento de peso tan sólo tenemos una representación.

#### 4.2.3.2. El lanzamiento de peso.

La única prueba que tenemos de la existencia de esta modalidad en el mundo etrusco es un pequeño bronce del siglo V, en la actualidad en Bolonia. (fig. 30) Según Patrucco (64), se trata de un atleta y no de un "combatiente", por la falta de animosidad en el gesto.

#### 4.2.3.3. El lanzamiento de jabalina.

Presente en Etruria desde los orígenes, este instrumento aparece representado como un asta muy ligera en la pintura que decora la Tumba del Guerrero en Tarquinia (fig. 31), mientras la tumba de Chiusi de la Scimmia presenta un interesante ejemplar de jabalina provista de amplia punta metálica. El acontista sostiene el asta con la mano izquierda mientras utiliza la derecha para sujetar el "amianto" en el centro del arma. (fig. 32; diap. 13)

El amianto, esa estrecha correa de cuero que se fijaba más o menos en el centro de gravedad del objeto, era un accesorio conocido en la península italiana desde tiempo inmemorial, por lo que es posible hablar de una cierta independencia cultural de Grecia en lo que a este objeto se refiere. (65)

Si bien han llegado hasta nosotros representaciones de acrobatas colocando el amianto, no ocurre lo mismo con el momento del lanzamiento. Tan sólo nos ha llegado una descripción de una pintura en la que parece que éste aparecía representado. Se encontraba en la desaparecida Tumba de Poggio del Moro vista por Dennis, quien nos describe la escena diciendo: "un'atleta nudo è nell'atto di lanciare il giavellotto". (66)

#### 4.2.4. Los saltos

##### 4.2.4.1. El salto de longitud.

Mientras el arte figurativo griego se ocupa frecuentemente de esta especialidad, en Etruria los frescos de las tumbas que reproducen el salto (alguno de las cuales han desaparecido) ofrecen escasas posibilidades de profundizar en la técnica de esta especialidad, por lo que si se desea hacer una descripción es necesario recurrir al deporte helénico.

Posiblemente la mayor diferencia con los griegos se da en el hecho de que, en una de las representaciones etruscas, la de la Tumba de las Olimpiadas de Tarquinia, el saltador aparece sin los halterios en las manos (67). Para describir la escena citamos las palabras de Bartoccini, Lerici y Moretti (68): "Segue, rivolto verso destra, un atleta con corta barba intorno al mento, braccia violentemente ripiegate e spinte all'indietro a pugni chiusi" (fig. 33). Esos puños cerrados de un modo antinatural han hecho pensar en la posibilidad de que en otro tiempo pudieron contener la imagen de los halterios.

Con pesas aparece representado el saltador de la Tumba del Colle que parece concentrarse antes de dirigirse hacia la peana del salto: los brazos hacia adelante, el peso del cuerpo

oscilante con la pierna hacia adelante. Es una imagen que, si excluimos los halterios, es en todo y por todo idéntica a la de los saltadores normales de altura en el momento de la salida. (fig. 34) Es el arranque típico para este tipo de pruebas. (69)

El salto, agradable y armonioso desde el punto de vista estético, era en general acompañado de flauta que parece que servía para facilitar la ejecución ayudando al atleta a coordinar rítmicamente la secuencia.

Para medir la distancia alcanzada se recurría a señalar en la arena un precioso punto de referencia para todos los saltadores: una pequeña gema etrusca, la cornalina citada por algunos historiadores del deporte, (70) que no han dejado de adjudicar extrañas razones a la presencia de este signo en el suelo.

En el saltador de la Tumba de las Olimpiadas, observamos que "ai piedi del ginnasta una zona dipinta in rosso fa pensare all'ostacolo da superare o, meno probabile, ad un altro atleta caduto durante la gara". (71) La última hipótesis nos les parece probable a los autores, y la primera no parece tampoco aceptable dado que las manifestaciones que aparecen en la Tumba de las Olimpíadas son las tradicionales (carrera, salto, disco, pugilato y carrera de bigas) y que se desarrollan con espectadores, por lo que no parece lógico que se incluyese el salto de obstáculos que era una actividad vinculada a la palestra.

Los halterios utilizados por los saltadores se usaban además para realizar ejercicios de levantamiento de pesos. En tal actividad se inspiró posiblemente el pintor de la Tumba de Poggio del Moro donde, siguiendo el diseño del pintor Gatti, Bianchi Bandinelle describe "due atleti nudi che impugnano dei pesi (halteres), mentre in mezzo al essi un terzo atleta

sembra perdere l'equilibrio al di sopra di un'anfora sulla quale stava camminando". (72) (fig. 35)

#### 4.2.4.2. Salto con pértiga.

La Tumba de Tarquinia de las Bigas acoge una rareza preciosa para la iconografía del mundo deportivo antiguo. En uno de los fresco se puede ver la imagen de un saltador que sujeta una larguísima pértiga, apoyada en el suelo, listo para catapultar el propio cuerpo por encima de un osbtáculo que podemos sólo imaginar, ya que no esta representado. (fig. 36)

El fresco prueba que esta especialidad era objeto de competición entre los etruscos, estando incluida en una completa manifestación deportiva y en presencia de un público numeroso. Es sumamente interesante esta representación ya que, al menos por los datos que hasta ahora han llegado a nosotros, no existió nada similar en todo el Mediterraneo.

#### 4.2.5. Notas bibliográficas

(1) Les Etrusques et les commencements de Rome, pags. 215-217.

(2) R. BIANCHI BANDINELLI, L'arte etrusca, pag. 201.

(3) Mientras que la interpretación de DENNIS es que "i loro vestiti sono li vicino, appoggiati su uno sgabello" (*Itinerari etruschi*, en The Cities and Cemeteries of Etruria, pag. 394). Estas son las dos hipótesis posible, o bien eran el premio para el vencedor, o bien era la indumentaria personal de los atletas que se habian quitado para poder competir. De ser aceptable esta última hipótesis, el pintor habría omitido reflejar el objeto del premio, lo que realmente ocurría bastantes veces en la iconografía etrusca.

(4) En la representacion de escena de carrera, en cambio, el premio se representaba cerca de la meta. (Cfr. E. N. GARDINER, Sports e giochi nella Grecia antica, vol II, pag. 142.

(5) Ver. P. DUCATI, *La sedia Corsini*, tav. 5b.

(6) R. BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.*, pags. 225-226; A. GRENIER, Bologna villanovienne et étrusque, pag. 408; G. Q. GIGLIOLI, *L'oinochoe di Tragliatella*, pag. 146 y ss.; P. DUCATI, *op. cit.*, col. 440.

(7) BARTOCCINI, LERICI, MORETTI: Tarquinia - a Tomba delle Olimpiadi, pag. 55.

(8) G. DENNIS. *op. cit.*, pag. 183.

(9) Frescos reproduciendo púgiles se encuentran, además de en la citada Tumba de la Scimmia en Chiusi, en aquellas otras (siempre Chiusinas) de Colle y de Poggio del Moro; en Tarquinia pinturas murales con escenas, con más o menos lagunas, de púgiles hay en la Tumba de los Augures, de las Inscripciones, de las Bacantes, de las Olimpiads, de la



Fustigazione, Cardarelli, del Citaredo, de las Bigas, Del Lecho Funebre, del Guerrero y en la Tumba n. 1701.

(10) La Tumba de las Bigas es representativa en tal sentido porque contiene una escena con púgiles simplemente enfrentados. En un ánfora de figuras negras de fines del siglo VI, ahora en el Museo Británico de Londres, sin embargo los dos contendientes aparecen separados por un sutil ramaje que parece tener una función meramente decorativa. (fig. 5)

(11) R. BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.*, pag. 214.

(12) DENNIS (*op. cit.*, pag. 389) en la interpretación de la acción del púgil aislado apunta esta hipótesis que considero la más verosímil.

(13) GARDINER, *op. cit.*, pag. 139.

(14) Realmente, en el momento de la conquista griega por Roma, el profesionalismo hacía tiempo que existía en el mundo helénico.

(15) Así A. GRENIER *op. cit.*, pag. 408 y ss; BIANCHI BANDINELLI (*op. cit.*, pag. 224, nota 37) señala una sensible similitud entre lo pugilistas pintados en la tumba de la Scimmia y aquellos representados sobre la situla. Afirma de hecho que "l'espressione di forza brutales dei nostri pugilatori (en la Tumba de la Scimmia) li accosta più alle minuscole raffigurazioni paleo-venete che non a quelle di analoghi soggetti su vasi attici.").

(16) M. A. LEVI. Roma antica-società e costume, pag. 608.

(17) Sobre este tema ver FINLEY y PLEKET, The Olympic Games, pag. 41.

(18) Vida cotidiana de los etruscos, pag. 281.

(19) En Città e campagna dell'Etruria settentrionale.

(20) DENNIS, *op. cit.*, pag. 390. El arqueólogo inglés no acepta la hipótesis de que el contenedor colocado sobre la columna fuese un premio; BIANCHI BANDINELLI, que describe largamente la escena, no se detiene en la presencia de este objeto (*op. cit.*, pag. 234) .

(21) L. BANTI, Il mondo degli Etruschi, pag. 141.

(22) Esta escena ha sido interpretada por Dennis como espectáculo de salto acrobático entre dos gimnastas "uno ruota sopra le spalle dell'altro con le ginocchia in alto, capovolto." (*op. cit.*, pag. 389)

(23) *op. cit.*, pag. 214; E. Norman Gardiner observa que en el lado externo de la misma vasija "è rappresentata la stessa caduta un momento dopo: il lottatore cadente cerca di salvarsi dall'urto ponendo la mano destra al suolo." (*op. cit.* vol II, pag. 122.

(24) DENNIS (*op. cit.*, pag. 183) declara haber sacado este nombre no de las inscripciones de la pared, donde es ilegible, sino de una antigua transcripción existente en el Vaticano.

(25) *Ibidem*.

(26) Incluso el pelo se mantenía muy corto por este motivo.

(27) La hipótesis que sostiene que era una costumbre meramente chiusina, es decir local, no puede ser acertada: el corredor de la Tumba de los Augures, en Tarquinia, lleva un lazo atado al pene, aunque se ha desatado del flanco (cfr. G. BECATTI, F.

MAGI Le pitture delle Tombe degli Auguri e del Pulcinella, pag. 17)

(28) Cfr. G. Q. GIGLIOLI, *op. cit.*, vol. III, pags. 157-158

(29) Ver lo dicho respecto a esta figura en: "Especialidades atléticas: la carrera con máscara".

(30) Ver lo dicho sobre este tema en: "Los funerales en honor de Patroclo y el origen de los juegos atléticos en Grecia"

(31) Ver. R. BLOCH Le origini di Roma, pags. 124-125.; R. A. STACCIOLI, Gli Etruschi - mito e realtà, pag. 142.

(32) "S'il n'est pas certain -et même peu probable- que les étrusques aient connu les jeux de gladiateurs, La Campanie les connaissait et c'est sans doute de là qu'ils furent introduits à Rome". (Les étrusques et leur destin, pag. 240.)

(33) J. HEURGON, Vita quotidiana degli Etruschi, pag. 285.

(34) Otra tumba de Paestum reproduce un duelo gladiatorio con jueces como ese, en Contrada Andriuolo, o la Tumba LXIV en Contrada Laghetto.

Sobre este tema ver P. C. SESTIERI *Tomba dipinte di Paestum*, pag. 65 y sig.

(35) Cfr. G. DEVOTO, Gli antichi italici, pags. 170-171.

(36) IX, 40.

(37) Ver F. SAVI, I gladiatori -storia-organizzazione-iconografia, pag. 25

(38) "In epoca augustea il termine sannita, nel significato gladiatorio, scomparve; infatti poteva sembrare offensivo nei

confronti di una popolazione alleata dei romani essere identificata con una classe di combattenti dell'arena". (F. SAVI, *op. cit.* pag 29)

(39) "(...) *lanista, gladiator, id est carnifex, Tusca lingua appellatus, a laniando scilicet corpora*" (ISIDORO DE SEVILLA, *Origines*, X, 159))

(40) En *Athenaeus*, IV, 153.

(41) GORI, Gli Etruschi e lo sport, pag. 69.

(42) R. BIANCHI BANDINELLI, M. TORELLI, Etruria-Roma, ficha 7

(43) Así clasificado por Paribeni en Studi Etruschi.

(44) *op. cit.*..

(45) Pudiera ser la representación de unos jóvenes bailando la pírrica.

(46) *op. cit.*., pags. 390-391.

(47) *op. cit.*., pag. 237.

(48) *Ibidem*, pag. 234.

(49) BARTOCCINI, LERICI, MORETTI, *op. cit.*., pag. 60.

(50) *op. cit.*., pag. 27.

(51) *op. cit.*., pag. 279.

(52) Este fragmento se encuentra en el Museo arqueológico de Palermo. Figura con el nº 137 en el "Corpus dei rilievi chiusini" en *Studi Etruschi*, XII, 1938, de Paribeni.

(53) Se encuentra en Roma: Museo del Conservatorio.

(54) Etruscologia, pag. 327.

(55) *op. cit.*, pag. 167.

(56) Cf. F. POULSEN, Etruscan tomb paintings, pag. 29; J. HEURGON, *op. cit.* pag. 279.; BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.*, pag. 203.; JOHNSTONE, The dance in Etruria, pag. 23.

(57) Sobre esta última pintura tampoco existe acuerdo. Para POULSEN y DENNIS es un gladiador esperando su turno, mientras que para otros autores, como BIANCHI BANDINELLI (*op. cit.*, pag. 202), BANTI, (Il mondo degli Etruschi, pag. 327) o TORELLI (Etruria, pag. 313), es un bailarín ejecutando la danza pírrica.

(58) *op. cit.*, pag. 389.

(59) Etruscan tomb paintings, *op. cit.*, pag 29, nota 1.

(60) *op. cit.*, pag 313.

(61) Cf. GORI, *op. cit.*, pag. 34.

(62) *op. cit.*, pag. 392.

(63) GORI, *op. cit.*, pag. 42.

(64) Lo sport nella Grecia antica, pags. 136-137.

(65) Mientras Patrucco cree en un origen oriental del "amianto" (*op. cit.* pag. 173), Gardinder (*op. cit.*, pag. 84 y ss.) considera que la paternidad es de una tribu de la Europa central.

(66) *op. cit.* pag. 390.

(67) Los frescos de las tumbas de Chiusi del Cole, de Pioggo del Moro y de Orfeo y Euridice, y unos relieves (actualmente en el Museo de Villa Giulia en Roma), nos muestran al atleta con halterios.

(68) *op. cit.*, pag. 54.

(69) Cf. GARDINER, *op. cit.*, pag. 52-53.

(70) GARDINER, *op. cit.*, pag. 45; PATRUCCO, I giochi nella Grecia antica., pag. 78.

(71) BARTOCCINI, LERICI, MORETTI, *op. cit.*, pag. 54.

(72) *op. cit.*, pag. 263-237.

## FIGURAS

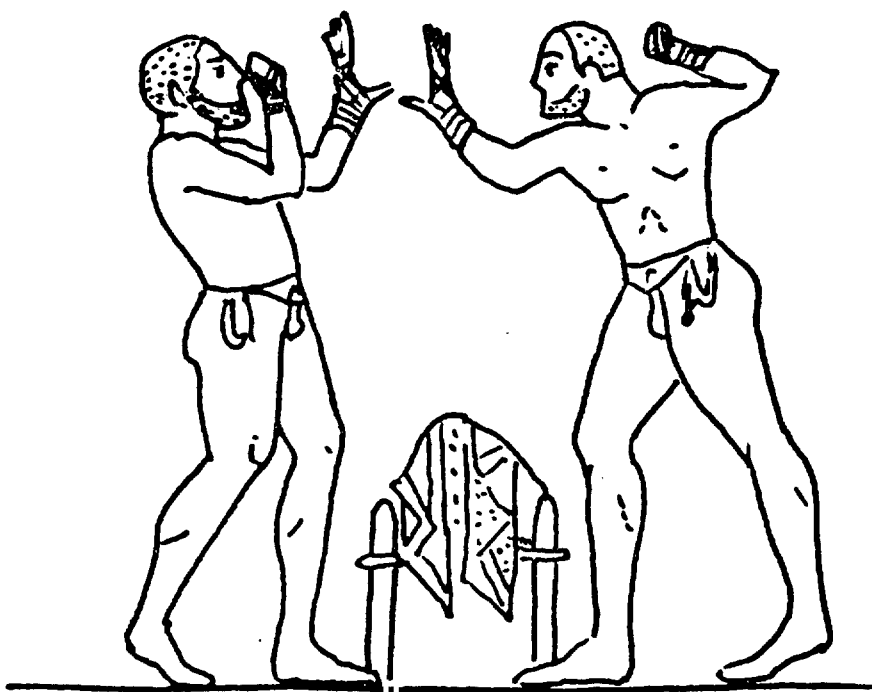


fig. 1.- Pugilistas. Fresco de la Tumba de la Scimmia. Chiusi.



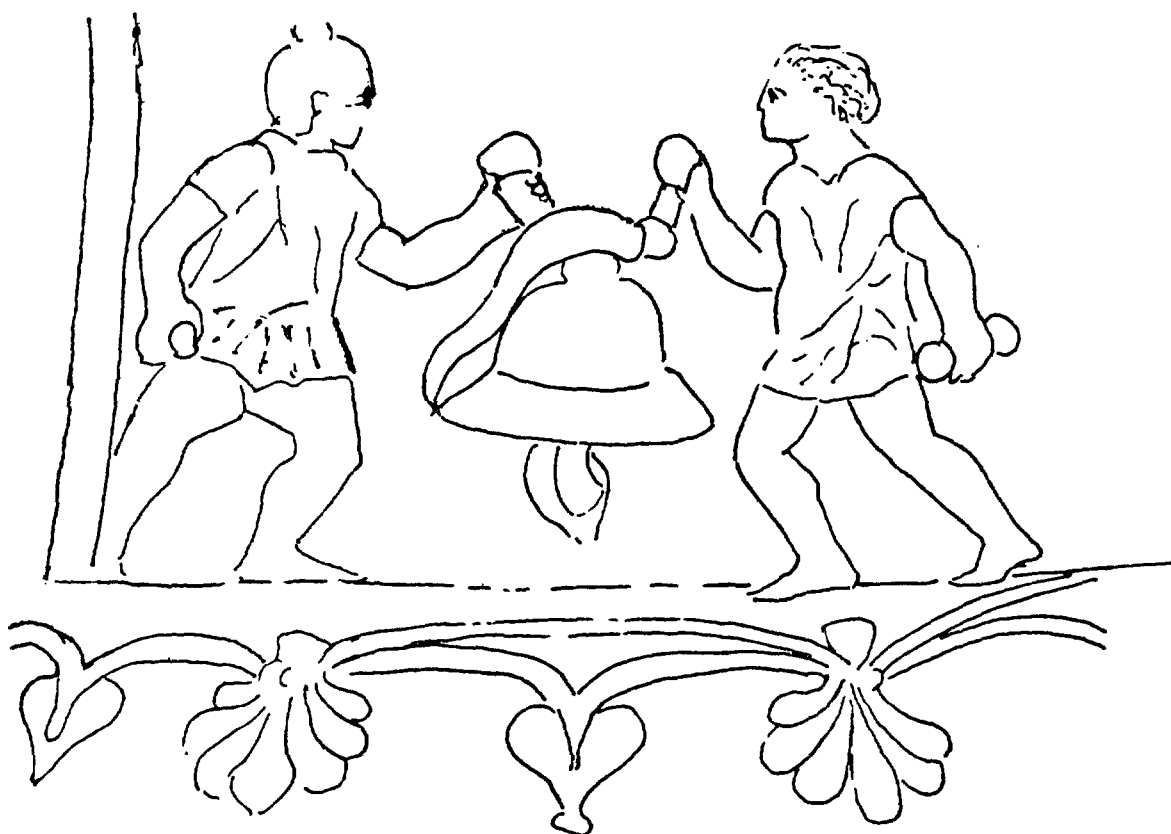


fig.- 2.- Lucha de pugilato con pesas.

Relieve de la silla Corsini. Roma.

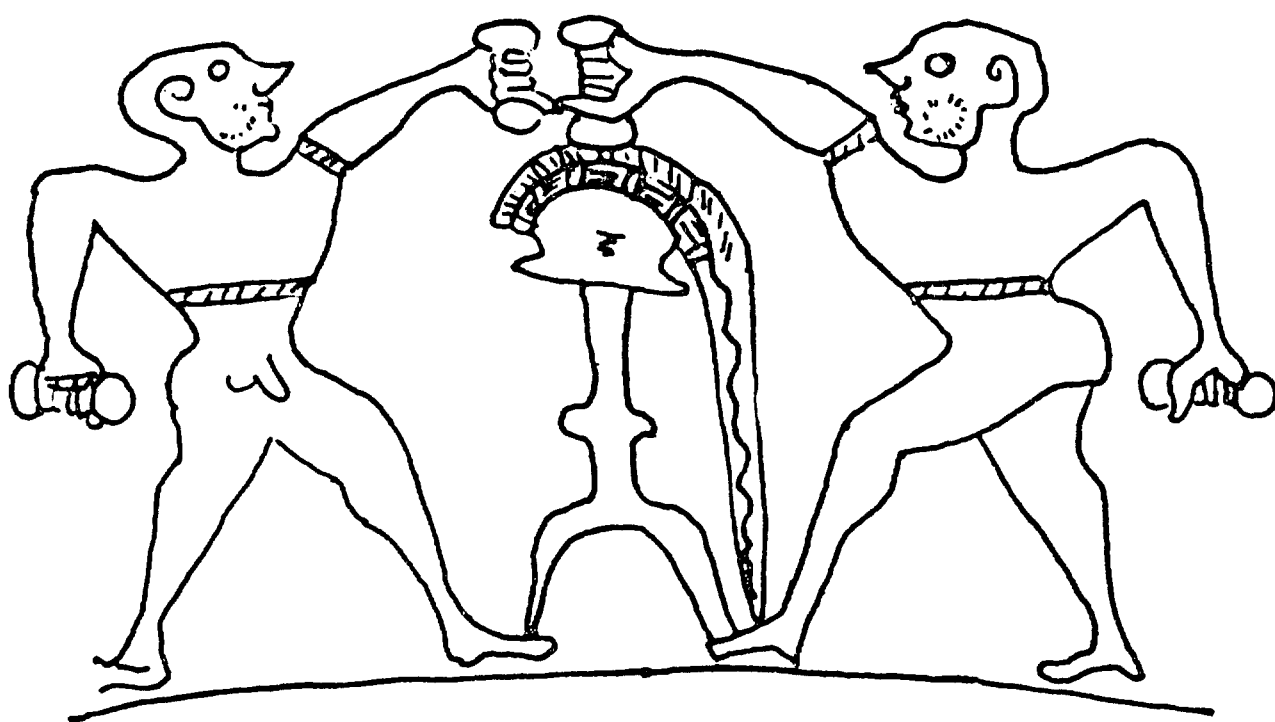


fig. 3.- Encuentro pugilístico entre dos atletas provistos de pesas. Decoración de la situla de Vach.

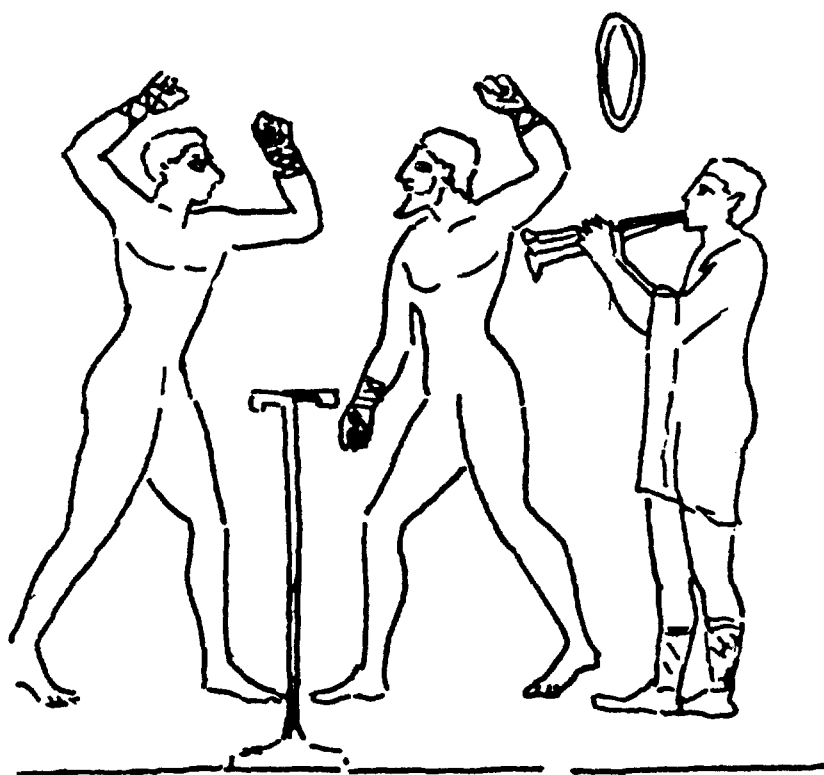


fig. 4.- Encuentro de pugilato. Fresco de la Tumba de las Inscripciones. Tarquinia.

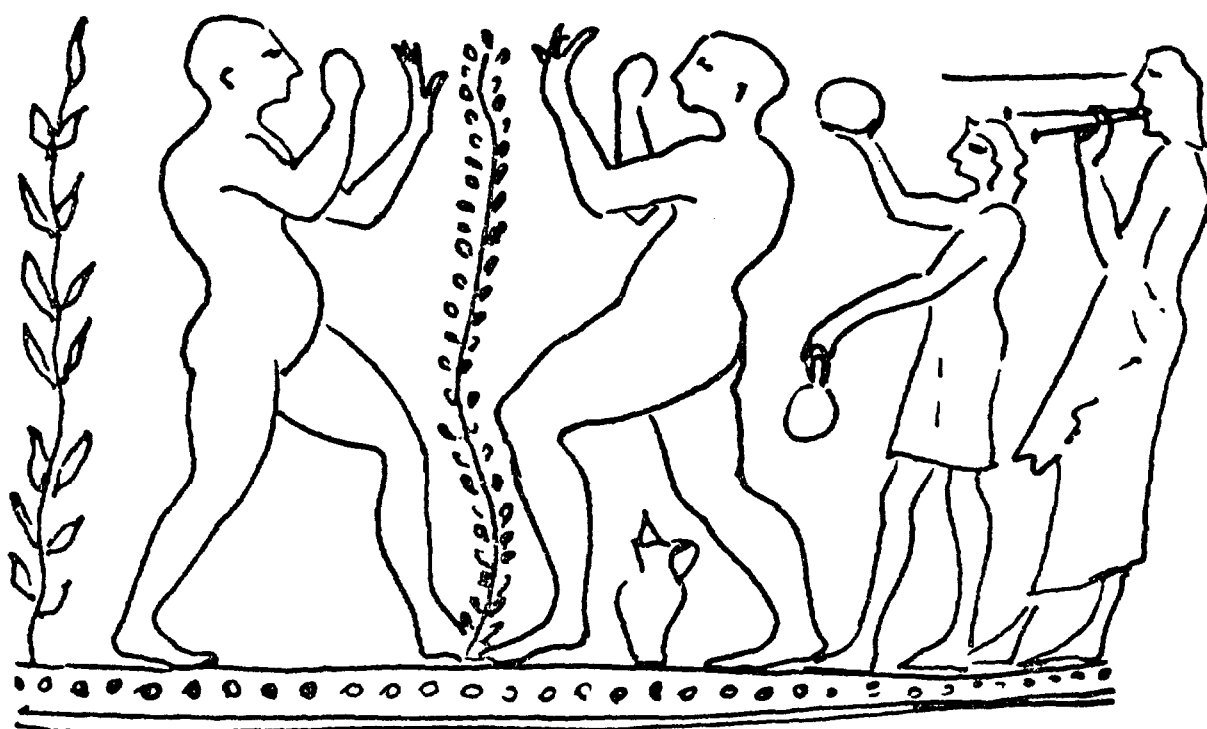


fig. 5.- Pugilato. Anfora de figuras negras del pintor de Micali. Vulci.

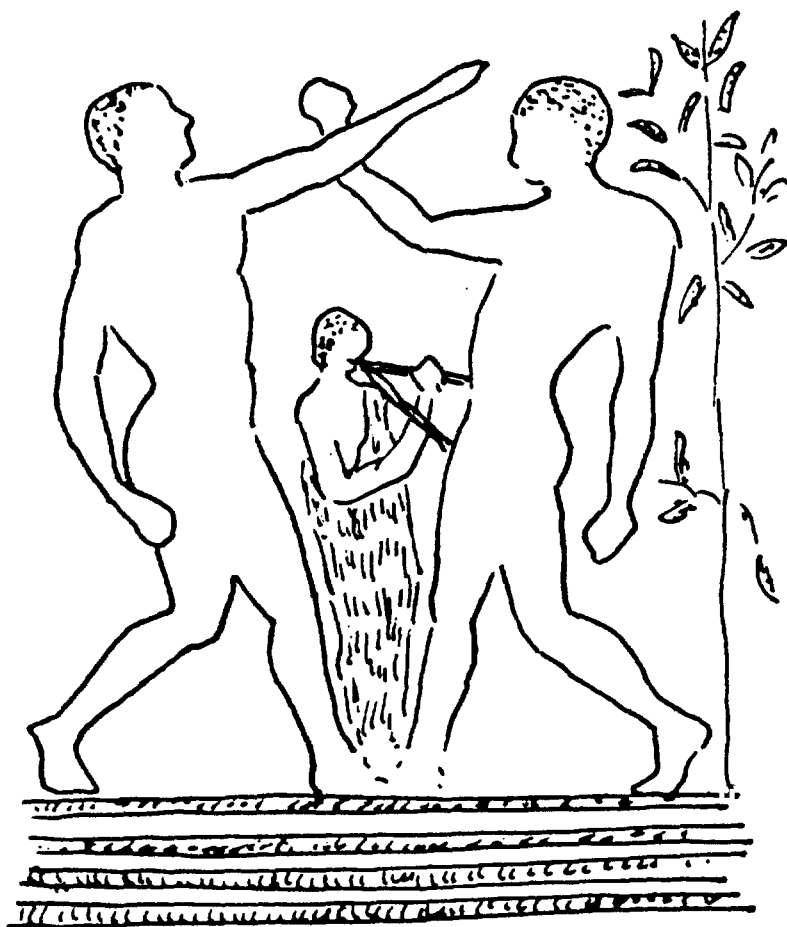


fig. 6.- Música y pugilato. Fresco de la Tumba del Guerrero.  
Tarquinia.

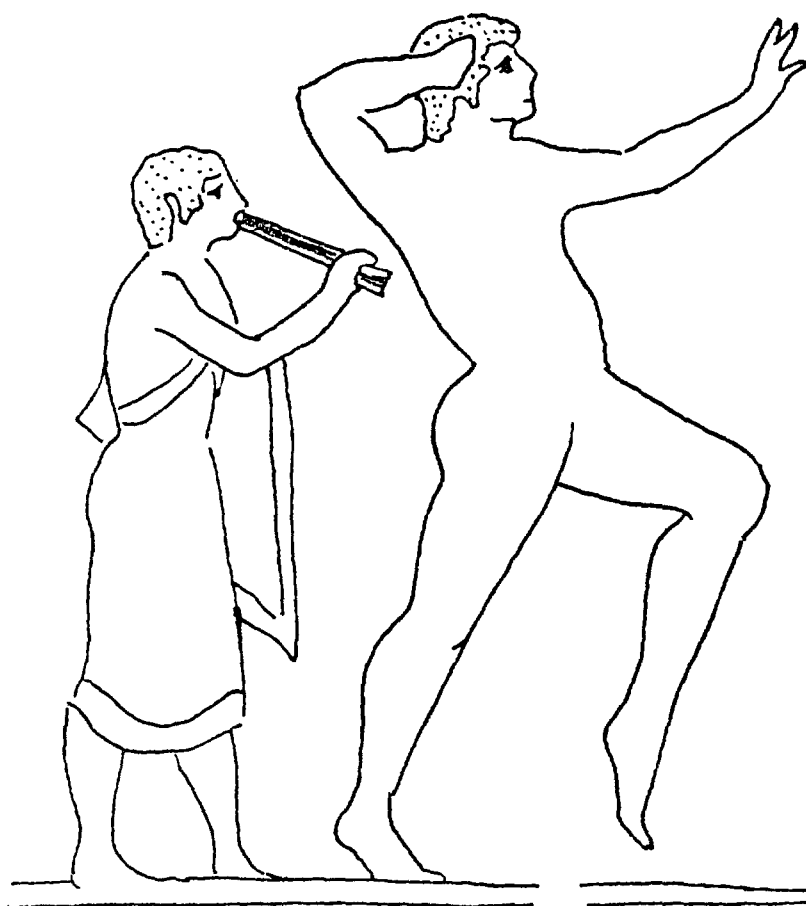


fig. 7.- Pugilista entrenando. Fresco de la Tumba del *Colle*.  
Chiusi.

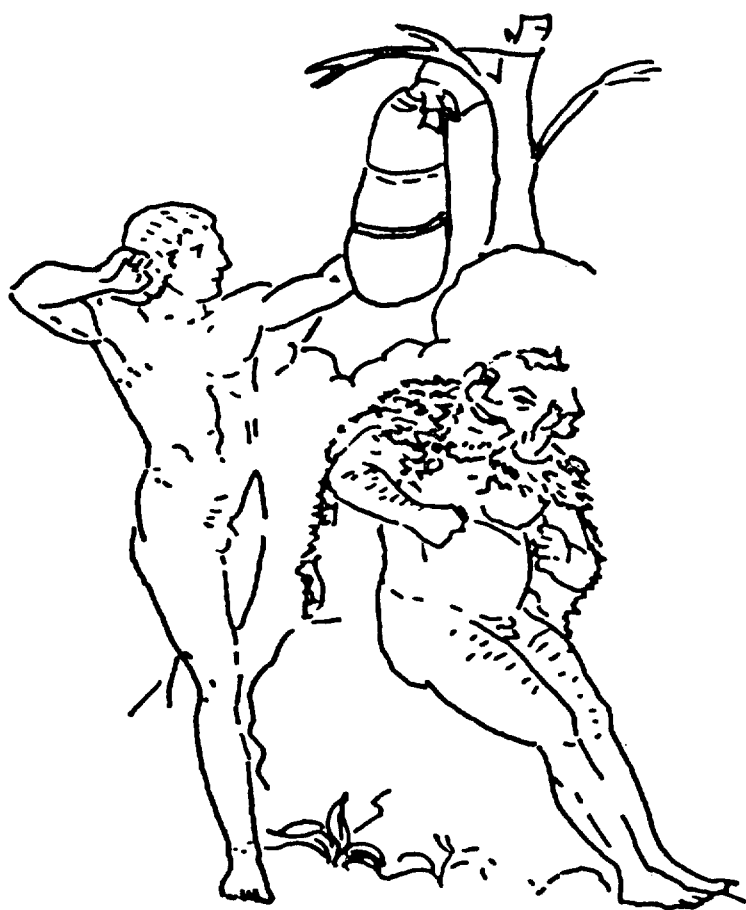


fig. 8.- Entrenamiento. Cista Ficoroni. Palestrina.

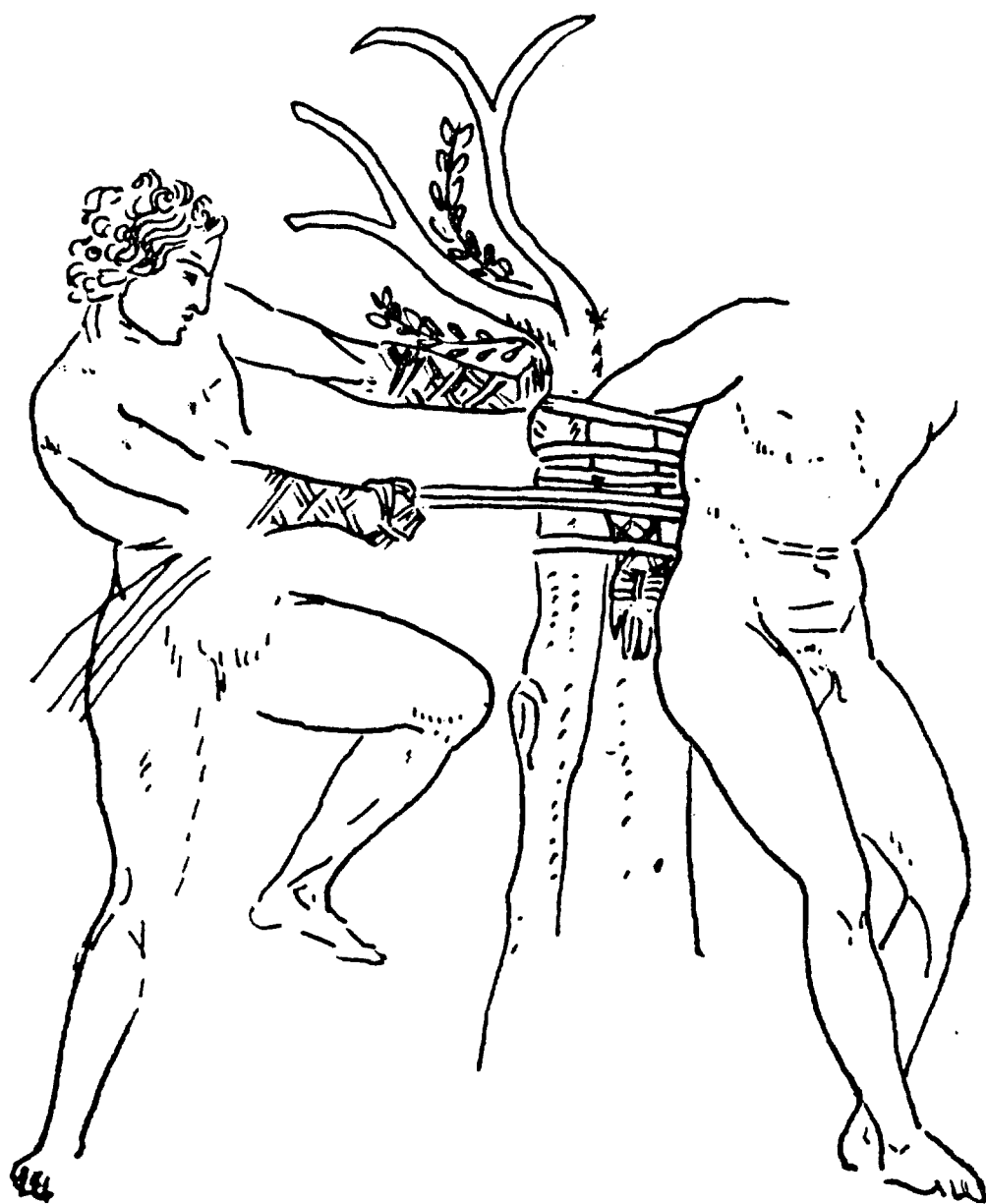


fig. 9.- "Guantes" de pugilato. Cista Ficoroni. Palestrina.



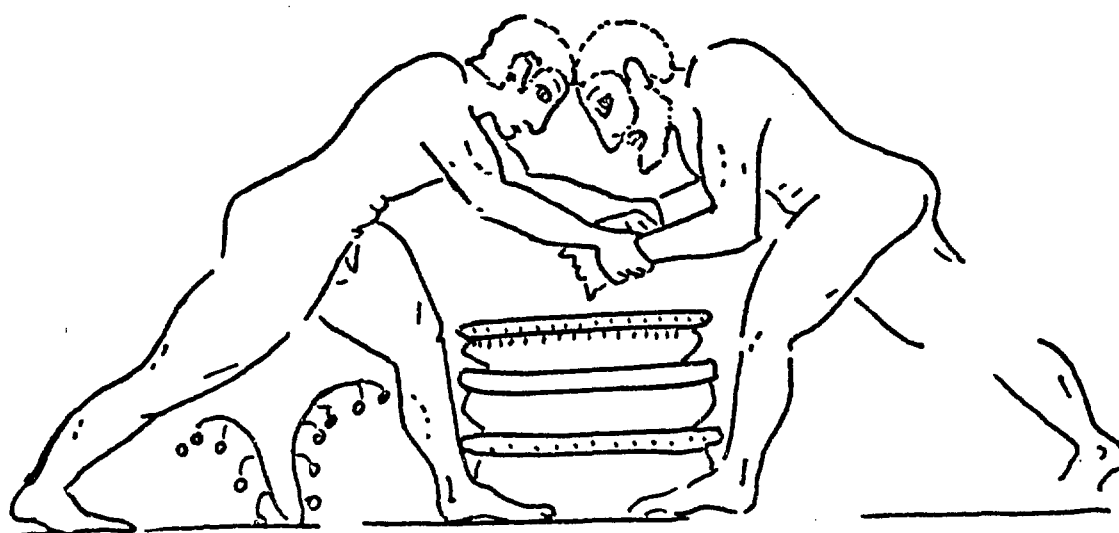


fig. 10.- Luchadores. Fresco de la Tumba de los Augures.  
Tarquinia.



fig. 11.- Juez de competición. Fresco de la Tumba de los Augures. Tarquinia.

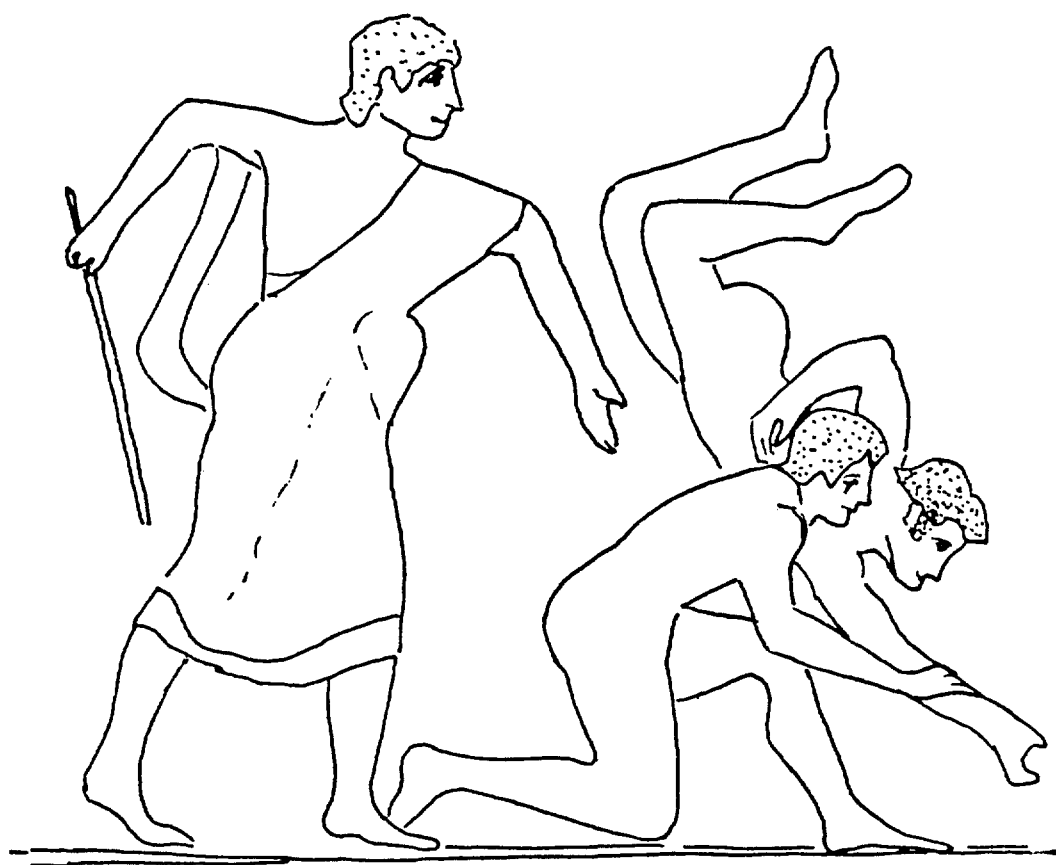


fig. 12.- Escena de lucha. Fresco de la Tumba del *Colle*.  
Chiusi.

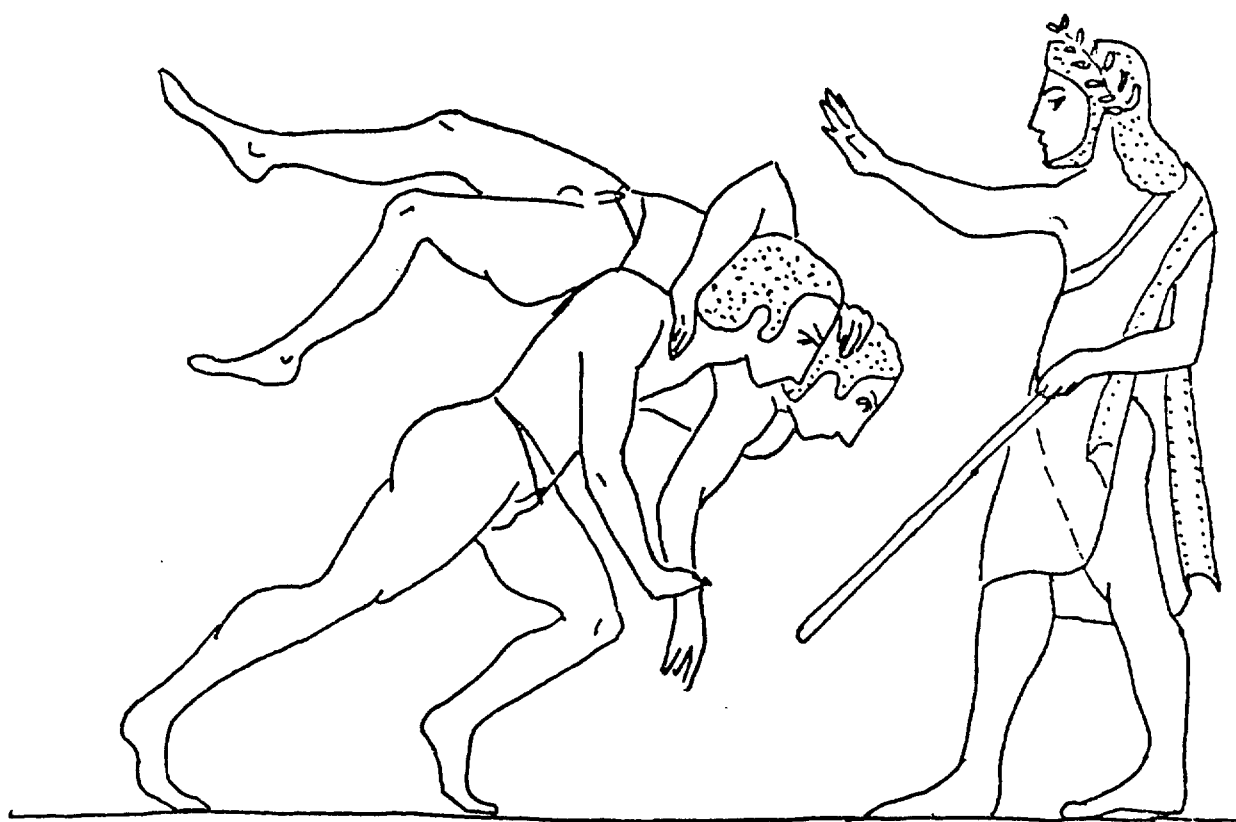


fig. 13.- Lucha. Fresco de la Tumba de la Scimmia. Chiusi.



fig. 14.- Pancraccio. Fresco de la Tumba de las Inscripciones.  
Tarquinia.



fig. 15.- El juego del *Pheru*.

Fresco de la Tumba de los Augures. Tarquinia.

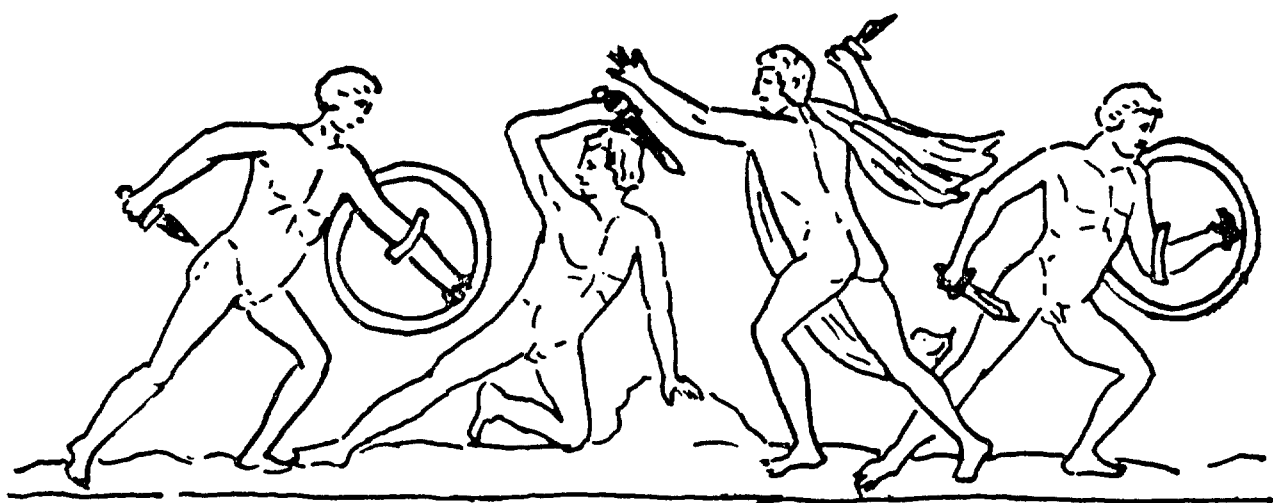


fig. 16.- Combate entre gladiadores.

Fresco de la Tumba del Cardenal. Tarquinia.

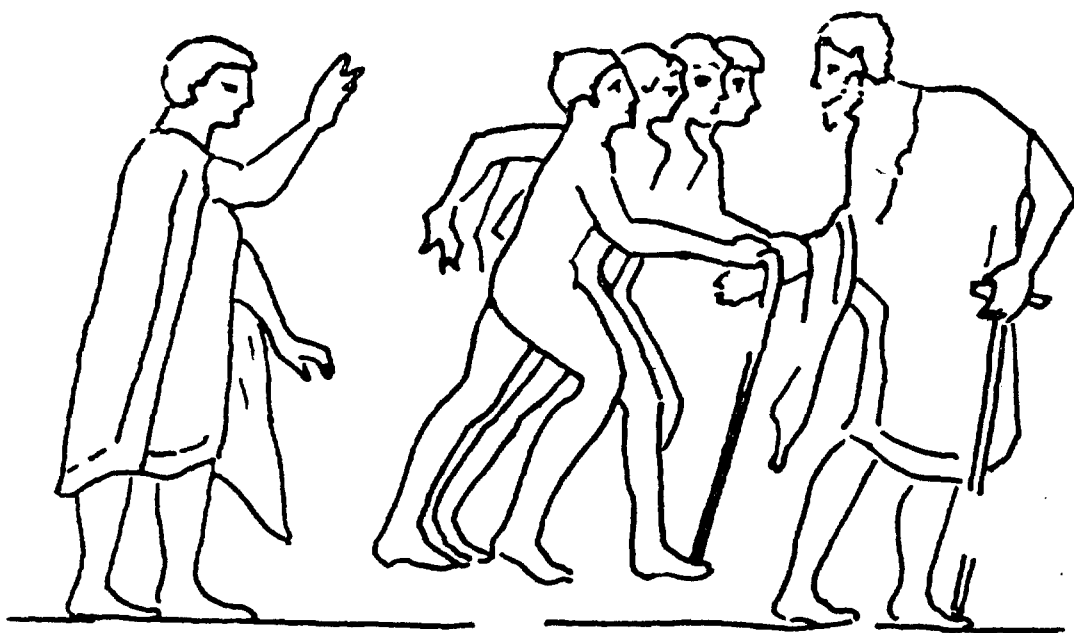


fig. 17.- Fresco de la Tumba de Poggio del Moro. Chiusi.  
La salida de la carrea.



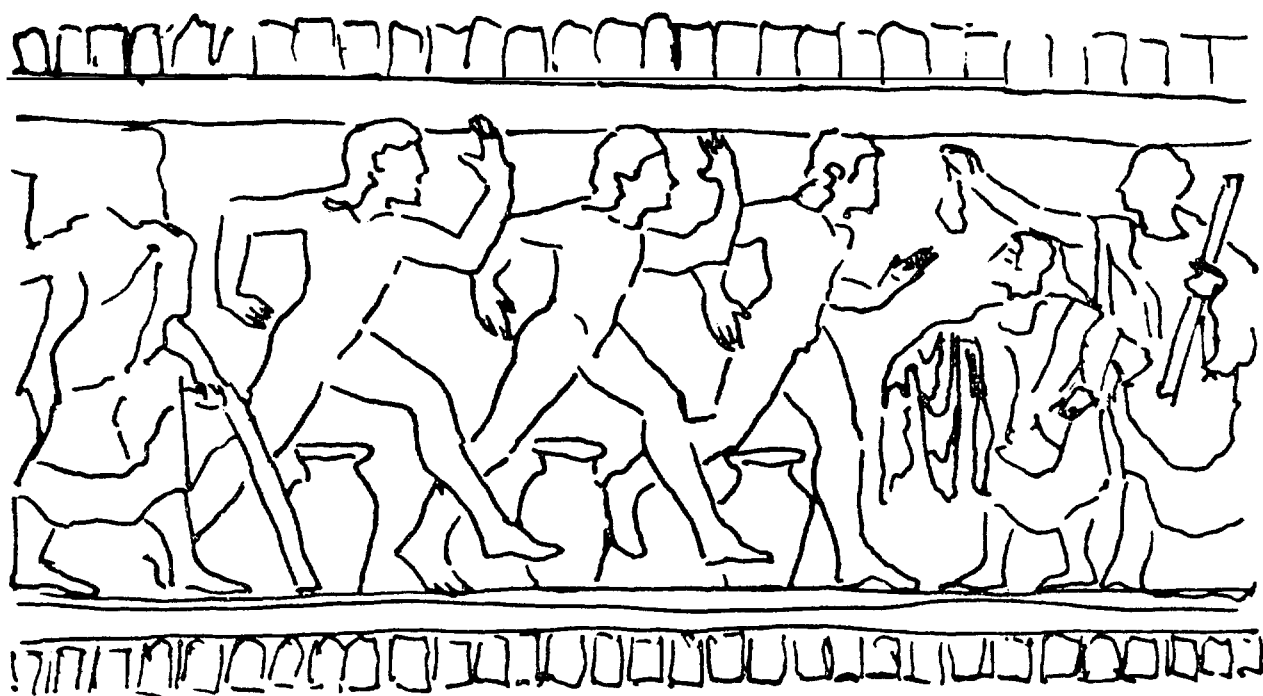


fig. 18.- Relieve de una urna de Chiusi.  
La llegada de la carrera.



fig. 19.- Decoración de un ánfora de figuras negras.  
Tarquinia, Carrera a pie.

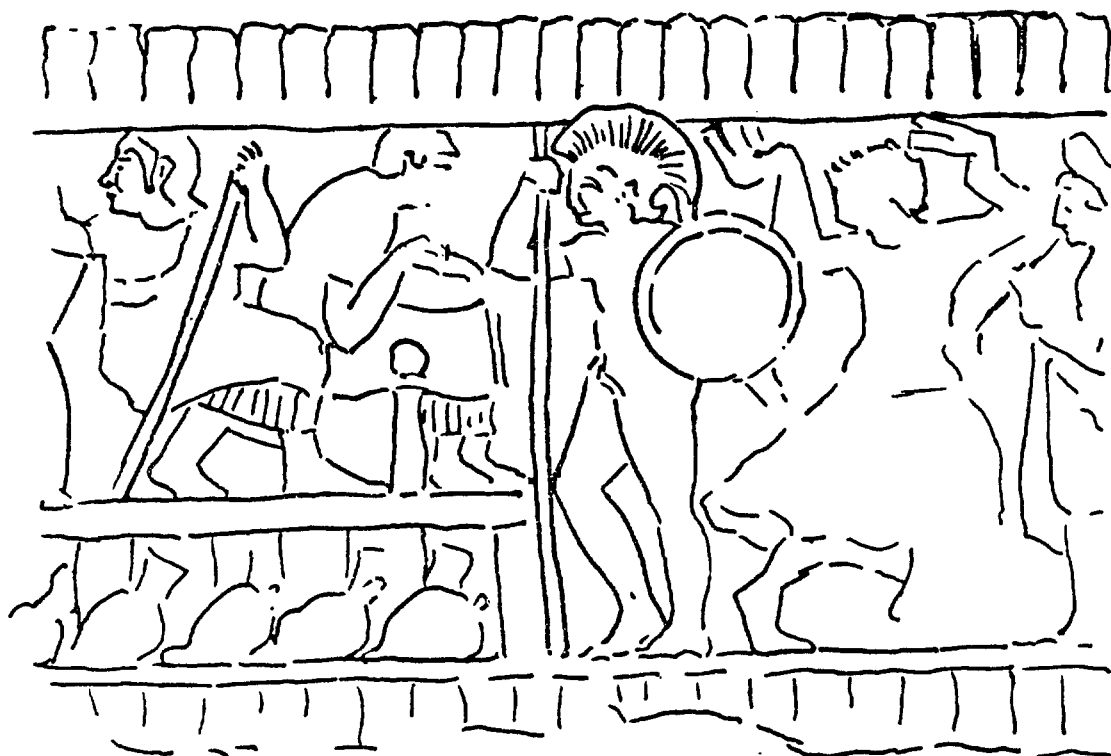


fig. 20.- Bajorrelieve de un fragmento de estela funeraria de Chiusi. Tribuna con jueces y premios.



fig. 21.- Fresco de la Tumba de las Bigas. Atleta armado.



fig. 22.- Fresco de la Tumba de la *Scimmia*. Chiusi.  
Guerrero con coraza.

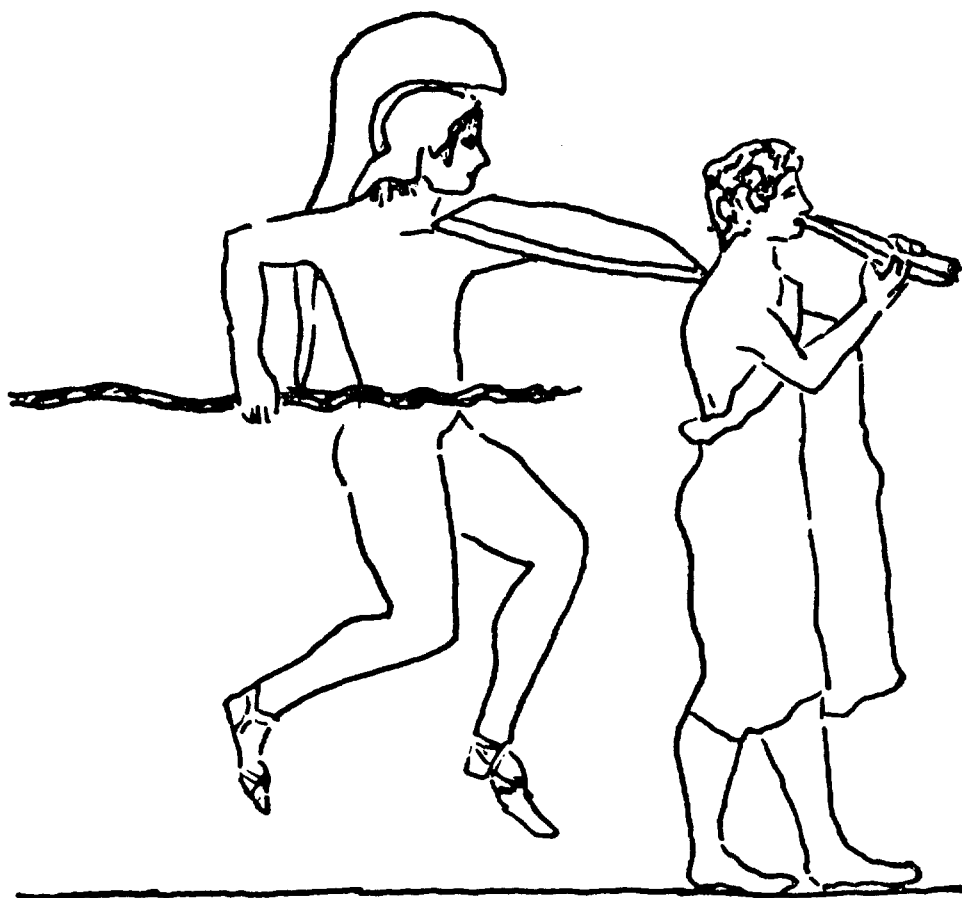


fig. 23.- Fresco de la Tumba del *Colle*. Chiusi.  
Saltador armado con flautista.

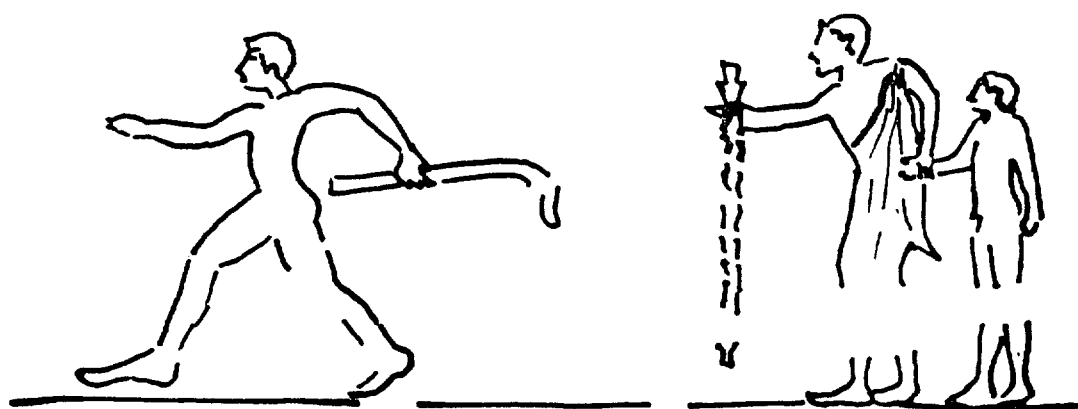


fig. 24.- Fresco de la tumba del *Giocolieri*. Tarquinia.  
Carrera con cayado (?).



fig. 25.- *Phersu* en carrera. Fresco de la Tumba de los Augures. Tarquinia.



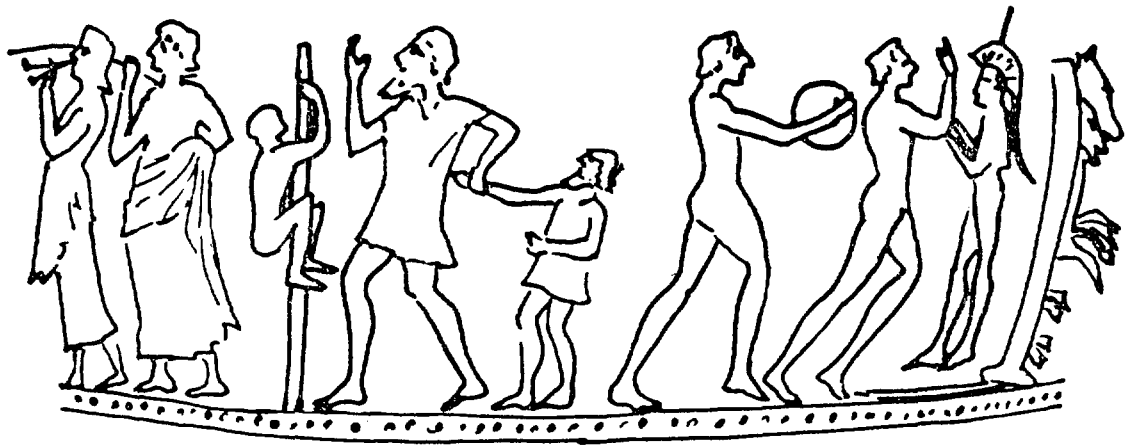


fig. 26.- Decoración de un ánfora del pintor de Micali. Vulci.

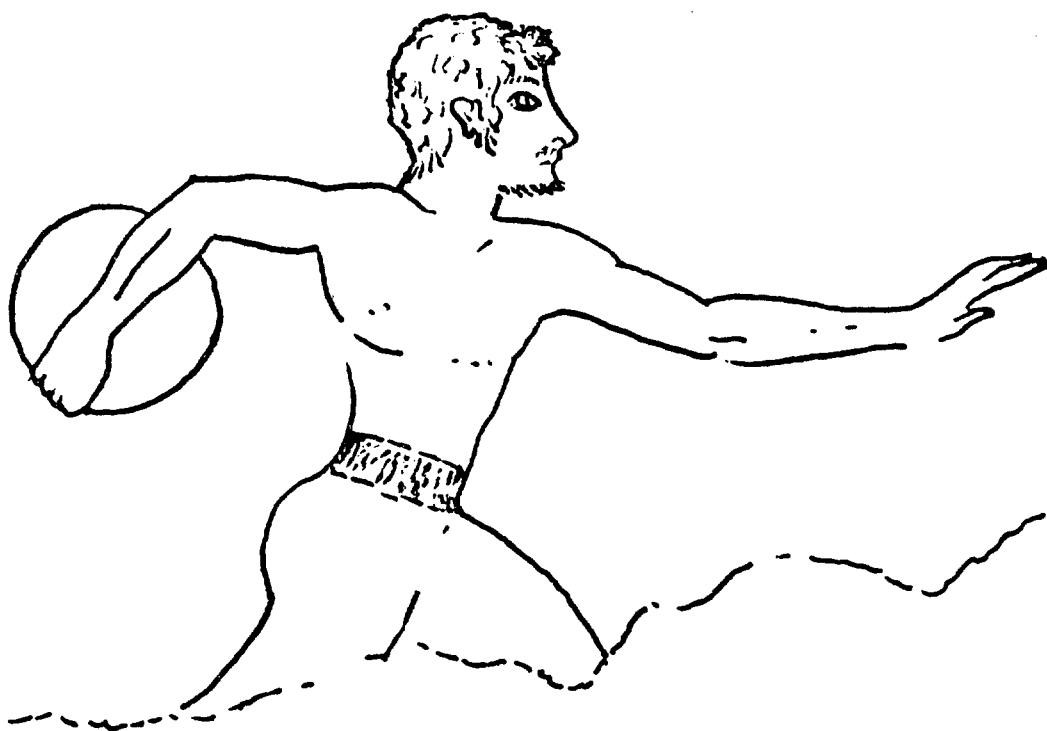


fig. 27.- Discóbolo de la Tumba de las Olimpiadas. Fresco.  
Tarquinia.

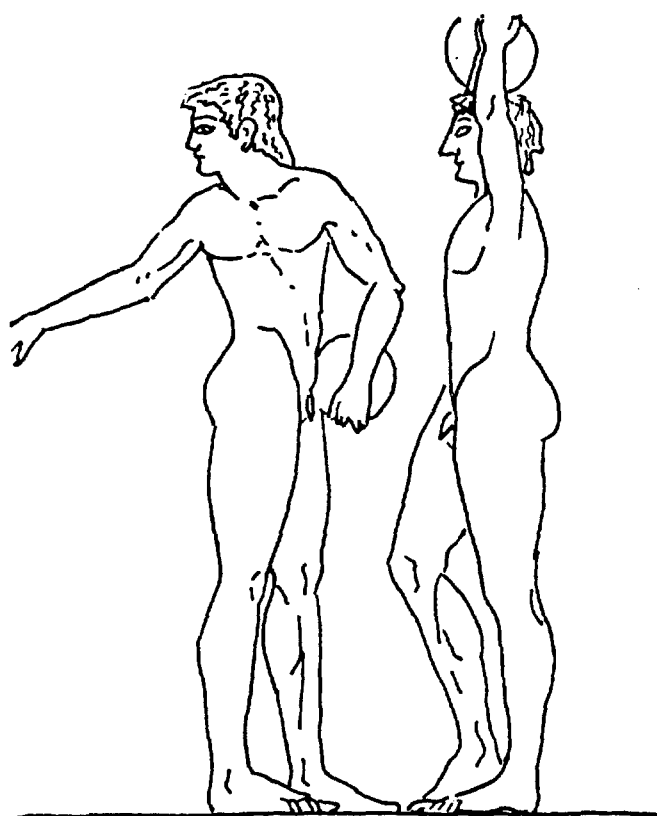


fig. 28.- Discóbolos. Fresco de la Tumba de las Bigas.  
Tarquinia.

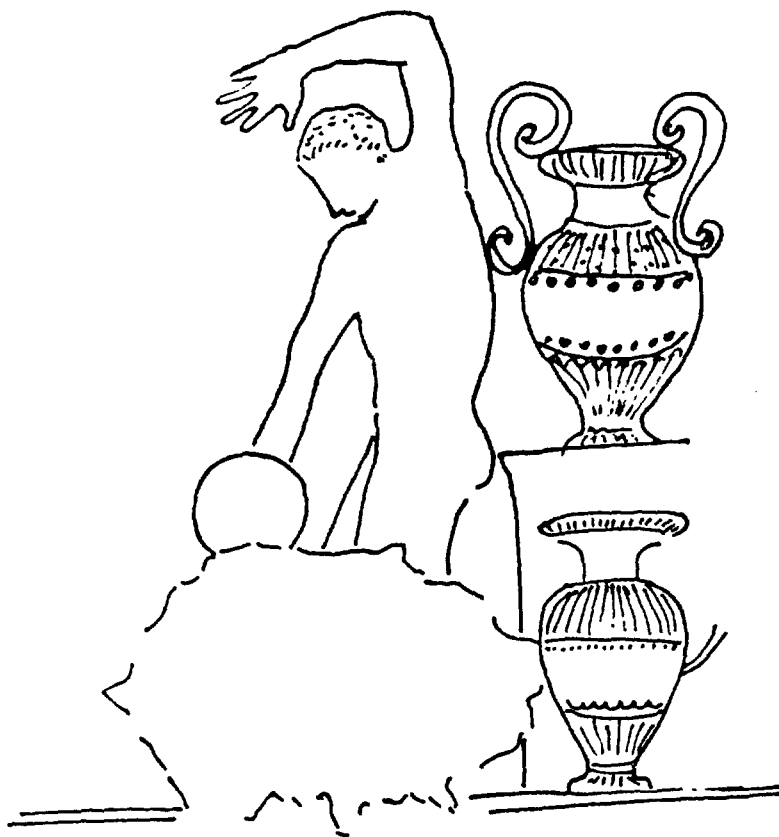


fig. 29.- Lanzador de disco. Fresco de la Tumba del Guerrero.  
Tarquinia.

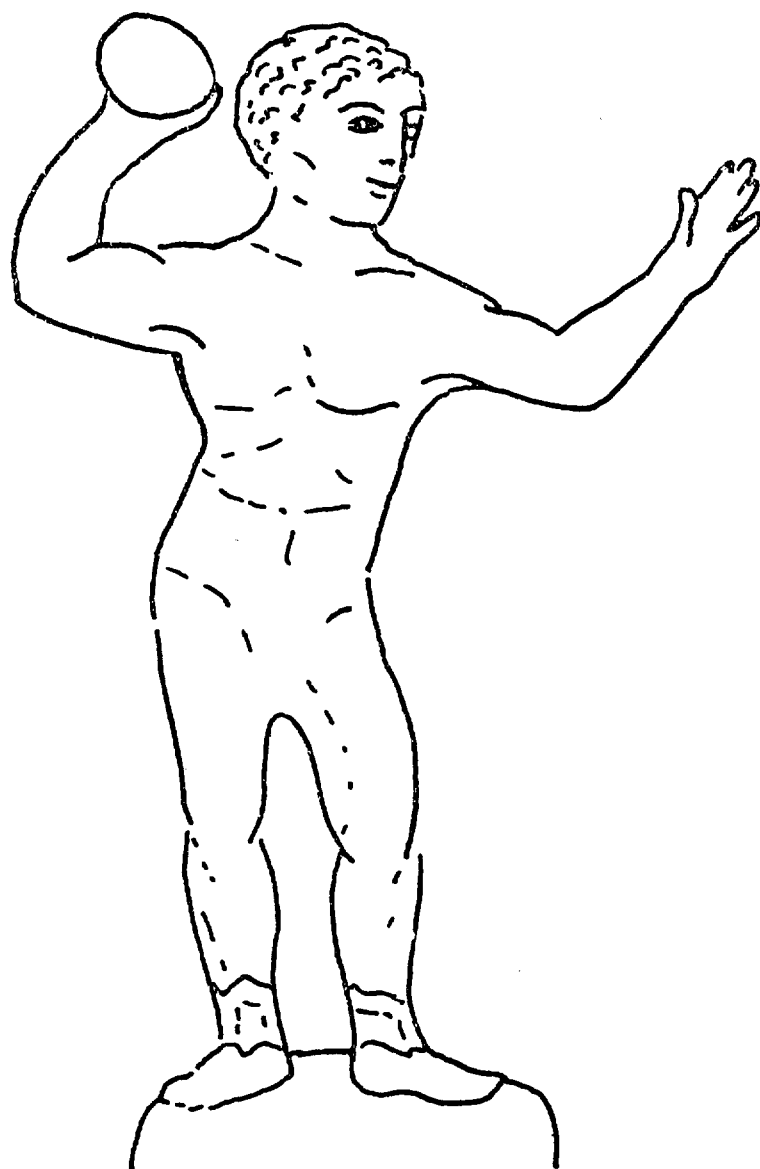


fig. 30.- Lanzador de peso. Bronce etrusco. Bolonia.

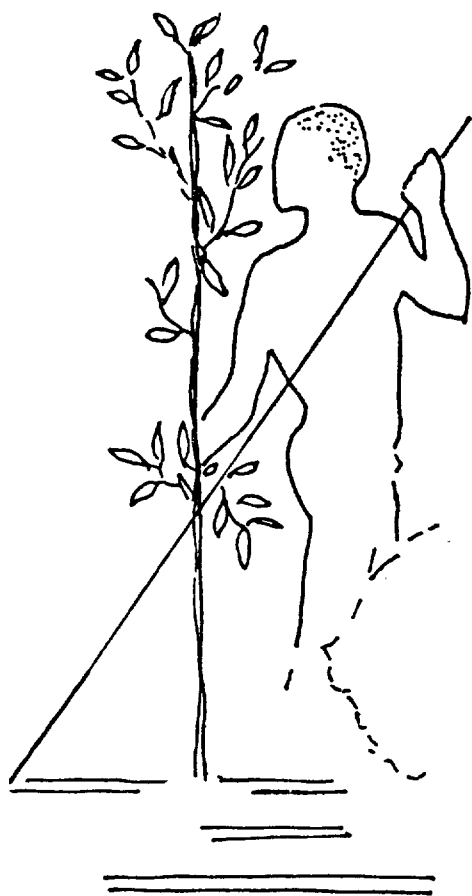


fig. 31.- Lanzador de jabalina. Fresco de la Tumba del Guerrero. Tarquinia.

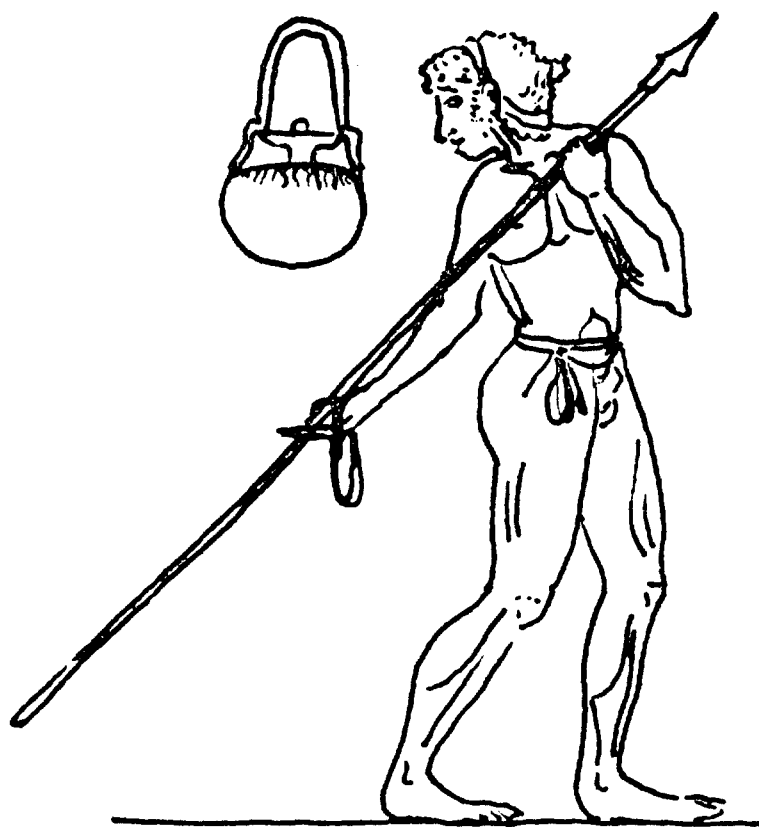


fig. 32.- Lanzador de jabalina atando el *amianto*.  
Fresco de la Tumba de la Scimmia. Chiusi.

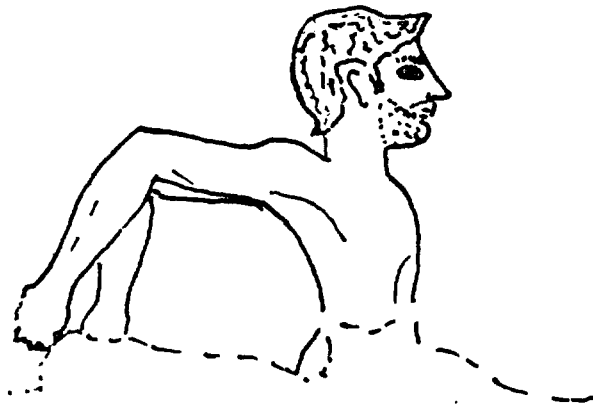


fig. 33.- Saltador. Fresco de la Tumba de las Olimpiadas.  
Tarquinia.



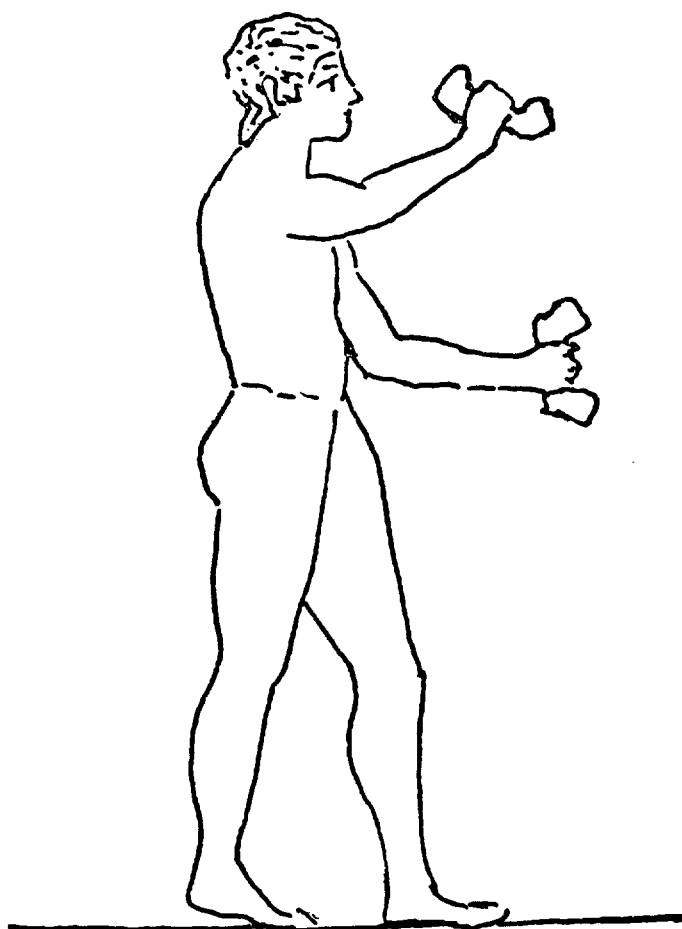


fig. 34.- Saltador con *halterios*.

Fresco de la Tumba del Colle. Chiusi.

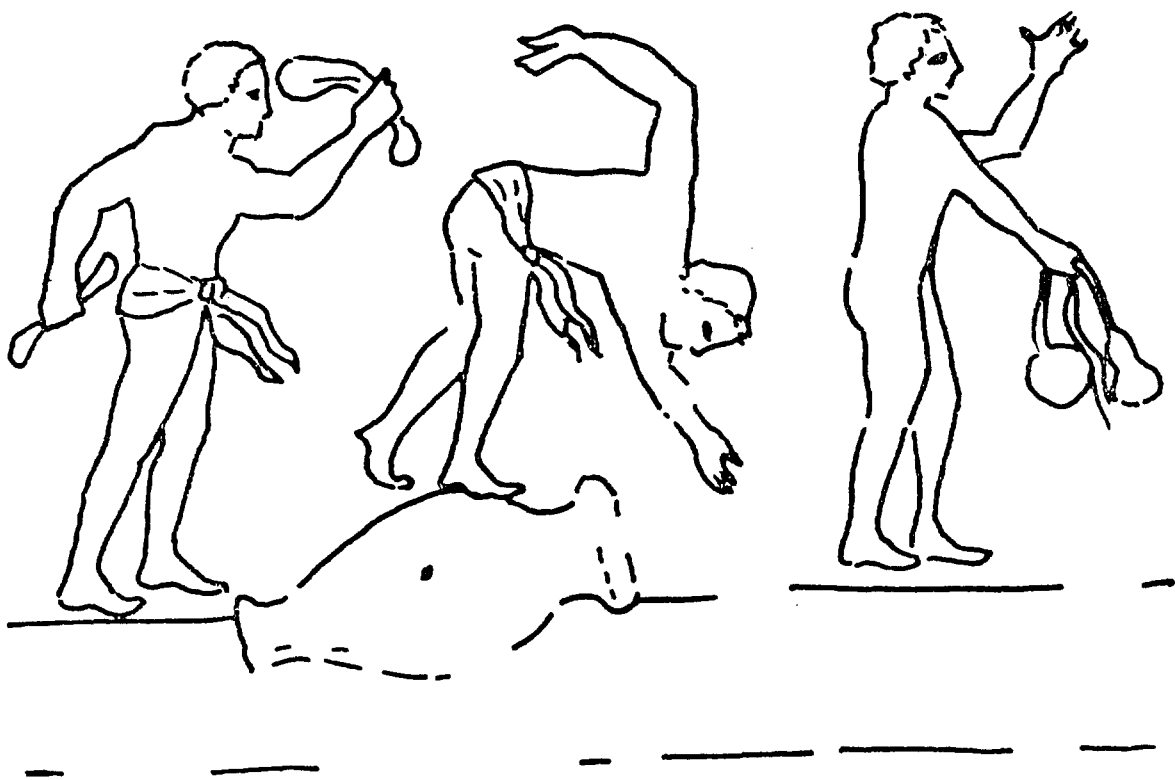


fig. 35.- Atletas ejercitándose con pesos de varias formas.  
Fresco de la Tumba de Poggio del Moro. Chiusi.

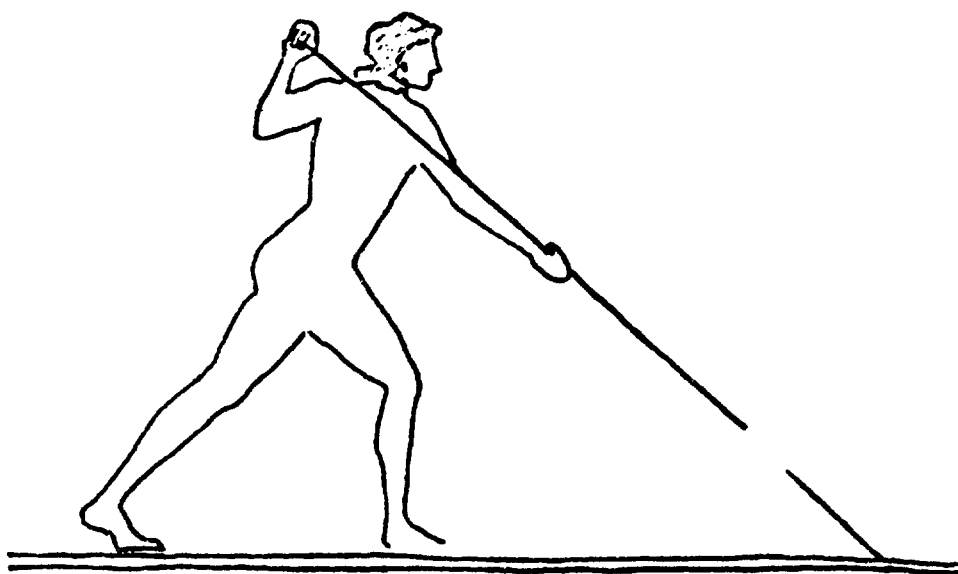


fig. 36.- Saltador con pértiga. Fresco de la Tumba de las Bigas. Tarquinia.

#### 4. LA CIVILIZACION ETRUSCA

##### 4.3. COMPETICIONES ECUESTRES

4.3.1. La carrera con carro.

4.3.2. Las pruebas a caballo.

4.3.2.1. Carrera a galope.

4.3.2.2. Acrobacia sobre el caballo.

4.3.2.3. *Truia*.

4.3.3. Notas bibliográficas.

#### 4.3. COMPETICIONES ECUESTRES

Uno de los temas preferidos del arte etrusco está constituido por la carrera de carros y las carreras de caballos. Tales temas, que se recogen en la decoración de los vasos, en los relieves y en los frescos, contribuyen a atribuir a Etruria la más antigua tradición mediterránea en cuanto al origen de las competiciones equestres.

Se pueden establecer comparaciones entre Grecia y Etruria para mejor entender ésta. Ahora bien, el caballo era conocido en Etruria antes del periodo de influencia griega: lo prueban las gualdrapas, los esperones y los bocados de bronce encontrados en las tumbas más antiguas del área etrusca: en torno al siglo octavo, los sepulcros masculinos conteniendo tales objetos indicaban la pertenencia del difunto a una clase o grupo social que se distinguía por la posesión del caballo (1)

Más tarde, en los siglos VII y VI a. d. J. C., a pesar de la afirmación de un ejército esencialmente constituido por la infantería, numerosos personajes de rango continuaron queriendo ser representados a caballo en escenas procesionales y funerarias; sólo después de mediados del 500 la iconografía etrusca comenzó a interesarse por las representaciones de verdaderas competiciones de carros y caballos.

El momento fué, probablemente, después del dramático acontecimiento, ya mencionado (2), de la matanza de los focenses, tras el cual se celebraron competiciones deportivas por mandato de la Pitia.

Aunque conocemos la noticia por Heródoto se da una interesante coincidencia entre su narración y un ánfora etrusca de figuras negras que muestra una vivaz carrera de carros. (3) Ambos se refieren al mismo periodo, el 540-530 a. d. C.; El ceramista etrusco "Amphiaraios" representó en el ánfora mencionada la carrera de carros vinculada al modelo griego.

Que se trata de una manifestación agonística no puede dudarse por la presencia, en la meta, de algunos premios y de tres jueces sentados: el modelo helénico es evidente por la vestimenta de los participantes y el uso "a la griega" de las riendas. (fig. 1)

Rapidamente la iconografía deportiva ecuestre registró, en Etruria, algunos cambios que señalaban que no era una mera reproducción de la tipología antigua o corintia, sino, la representación de los acontecimientos que ahora ya entraban en la experiencia popular. Eran narrados por el artista con sus peculiaridades.

Si de hecho, como afirma Bronson (4), todo hace pensar que la equitación se desarrolló independientemente y antes del periodo de influencia griega, es evidente que, incluso una vez acogida la competición ecuestre helénica, los etruscos la adaptaron según la modalidad preexistente en el propio patrimonio cultural.

#### 4.3.1. La carrera con carro

En lo que concierne a la carrera con el carro la primera, evidentemente, novedad, es la utilización de las riendas; mientras los aurigas griegos las llevaban sujetas con la mano (5), como aparece en el citado vaso de "Amphiaraios" que se inspira en tales tradiciones, el conductor etrusco prefería atar la brida alrededor de la cintura. En este sentido es significativa la escena que decora gran parte del lado izquierdo de la Tumba de las Olimpiadas, en Tarquinia: la carrera con bigas, minuciosamente reproducida allí, proporciona información de gran interés; otras indicaciones son presumibles de la lectura del fresco de la tumba chiusina y de otros repertorios que iremos citando.

Mientras tanto, para volver al problema de las riendas, Bartoccini, Lerici y Moretti describen la carrera de bigas afirmando (6): "Singolare è il modo con cui esse (las riendas) sono girate dietro la schiena dell'auriga, dove le loro estremità sono poi legate insieme, sì da dare l'impressione di una grossa pigna. Tale soluzione, che evidentemente rispondeva all'intento di assicurare all'auriga il controllo delle redini e na certa stabilità, è servita all'artista per ottenere anche un motivo decorativo, così como a noi fornisce il documento di un uso finora ignotaro." (fig. 2)

También la Tumba del Colle en Chiusi muestra tres aurigas con las riendas en torno a la cintura: el tercero en particular, guía el carro con una sola mano (7) mientras los otros dos conducen la biga rigiéndola en parte con la mano izquierda en parte con la derecha. (fig. 3; diap. 14)

Si la tarquinesa Tumba de las Bigas parece indicar la presencia de un nudo a la altura de los brazos, la Tumba del Maestro de las Olimpiadas (siempre en Tarquinia) ilustra la

colocación de las riendas sobre el hombro izquierdo, diagonalmente. Y mientras en algunas representaciones las bridas se atan directamente al morro de los caballos (8), en otros se conectan a un collar metálico. (9)

Una vez señalada tal diferencia de uso, se puede afirmar con suficiente convicción que los etruscos en general aseguraban las riendas al propio cuerpo, aunque eran evidentemente conscientes del peligro de esta atadura. No es necesario forzar demasiado la imaginación para deducir que ocurría en caso de accidente en la prueba, desde el momento que los frescos de la Tumba de las Olimpiadas y de Poggio del Moro (Chiusi) (10) narran con extraordinaria viveza situaciones de este tipo. En particular la tumba chiusina: "(...) la pariglia di mezzo si impunta, indietreggia, scalcia e rompe il timone della biga. Anzi a calci ha gettato in aria il carro e l'infelice auriga, ancora con le redini e la frusta in mano, compie una capovolta sopra la teste dei puledri". (11) Impedido por las riendas para hacer una rápida salida del carro, para el desgraciado atleta es previsible una conclusión trágica de la prueba (fig. 4) Análoga suerte parece acompañar al cuarto y último auriga del Tumba de las Olimpiadas que, cogido por sorpresa y proyectado en alto, agita en vano los brazos en un intento de aferrarse a cualquier apoyo: "dinnanzi e tale disastro, di cui non è certo eccessivo prevedere una fine letale" (12), se pregunta uno por qué, descartando el seguro modelo griego, los etruscos hicieron un uso tan peligroso de las riendas. (13)

La respuesta probablemente esté en el gusto por el espectáculo, por la excitación producida al ser espectador o protagonista de acontecimientos altamente peligrosos. Como veremos, en Roma, donde las carreras de carros alcanzan un extraordinario desarrollo, los aurigas también se ataban las riendas a la cintura, pero llevaban un cuchillo en el flanco para cortarlas en caso de accidente.



Con la finalidad de estimular al caballo en la competición, el auriga etrusco, disponía de un aguijón, a veces con doble tralla o con pequeños látigos en la punta, bastante más corto que la fusta en uso entre los griegos. Esta última, en general, tenía unos dos metros de largo, contra el metro escaso de la fusta etrusca: los fresco de las tumbas anteriormente citadas registran esta pequeña dimensión.

En cuanto a la vestimenta la diferencia también era notable. Un largo, solemne chitón vestía el auriga helénico que conducía con la cabeza descubierta (14), mientras un hábito corto, sin cinturón, y a menudo un gorro, cubrían al auriga etrusco. No parece que este gorro, provisto a veces de una larga banda en la parte alta (15) lo llevaran con la finalidad de amortiguar las consecuencias de las caídas; es más razonable pensar en un eco de la moda que en el siglo VI existía entre los aurigas, y en general entre los hombres y las mujeres etruscos (16), como es fácilmente deducible de las fuentes documentales en nuestro poder.

Este gorro, en forma de casco apuntado, llamado "tutulus", será pronto adoptado por los conductores romanos, los cuales, evidentemente con mayor espíritu práctico, lo utilizarán, pero bien encajado y fabricado en un fuerte cuero útil para amortiguar los golpes.

Ningún análisis de las carreras de carros puede pasar por alto el aspecto del número de caballos, tan esencial como el elemento humano en el resultado de las competiciones.

Si los helenos mostraron una clara predilección por los carros tirados por cuatro caballos, los etruscos, a juzgar por el material iconográfico que nos ha llegado, utilizaron preferentemente la biga.

Debiendo excluir la excesivamente simplista explicación de una dificultad técnica por parte de los artesanos locales para reproducir una imagen de carro con cuatro caballos, parece impensable que en Etruria la cuadriga no haya despertado el interés de los deportistas, pues posee una enorme espectacularidad. Y, hecho aún mas sorprendente, mientras unos frescos contienen competiciones de carros, indicando carrera entre dos bigas, otros (17) representan competiciones realizadas entre tiros de tres caballos. (fig. 5; diap. 15)

La triga no puede ciertamente definirse como una invención etrusca desde el momento que fue ampliamente utilizada en Asiria (en el siglo IX a. d. J. C.) y el mismo Homero las menciona en sus poemas. (18) Pero en todos los casos aparece vinculada a la caza o a la guerra, no a la competición deportiva.

El añadir el tercer caballo de refuerzo, conectado al yugo mediante una simple brida, permitía cambiar el corcel con ocasión de las largas batidas venatorias. No se explica sin embargo cual era la ventaja en el carro de combate, desde el momento que, atado sólo indirectamente al yugo, aquel caballo no contribuía de un modo manifiesto a la propulsión de la triga; es dudosa la hipótesis de su efecto equilibrante en el momento de los giros, ya que en batalla eran efectuados unas veces a derecha y otros a izquierda. Y el tercer caballo, que como es lógico se colocaba a uno de los lados, si ayudaba en un giro entorpecía manifiestamente el otro.

En cualquier caso, la triga, que era usada en algunos tiros de guerra, de caza y de procesiones, no tomó parte en las competiciones ecuestres nada más que entre los etruscos.

Añadido un tercer caballo en el lado interior respecto a la curva, se obtenían carreras más emocionantes, ya que

permitía tomarla a mayor velocidad, aunque evidentemente, de un modo más peligroso. A la mayor velocidad del caballo que iba solo en el exterior, se opinía el doble peso de los caballos de la izquierda, con el resultado de una gran rapidez de giro pero de una notable inestabilidad del carro entero.

En Etruria representaciones de carros volcados y aurigas proyectados fatalmente en el aire, son temas tomados inicialmente del mundo griego, pero serán adaptados rápidamente a la realidad de sus competiciones ecuestres, particularmente peligrosas tanto por el modo de utilizar la riendas como por el uso de la velocísima triga.

Queda aún por citar (20) que, las competiciones con carros en Etruria, se desarrollaron preferentemente en el campo abierto, como aparece en la escena del fresco de la Tumba de las Olimpiadas: el terreno aparece libre de obstáculos y tiene como meta un objeto pintado de rojo de forma cilíndrica, que hace pensar en un tronco preparado para la ocasión. Sin embargo en Chiusi, en la Tumba de la Scimmia, se puede ver en el suelo unos objetos en forma de piña, tal vez colocados allí a propósito para crear impresión a los corredores o bien para indicar el ambiente campestre de la prueba. (fig. 6; diap. 16). Dennis, al describir ese fresco chiusino, señala que en la meta un juez espera al vencedor y con una vasija de aceite, probable premio de la prueba.

En Chiusi, en la Tumba del Colle, podemos ver motivos campestres. Entre las bigas se alternan arbolillos estilizados de tronco rojo y de follaje intenso: sin embargo, más que verdaderos y propios árboles, tal vez son "*segnali di percorso, mete, metae imitata cupressus*" (21) (fig. 3 y 5; diap. 15)

Notable es el detalle con que son descritas las operaciones precedentes a la carrera propiamente dicha: por

ejemplo en el fresco de la Tumba de Morente, en Corneto, se representa un caballo atado con una gruesa cuerda, tal vez para facilitar la sucesiva operación de enjaezarlo. Mientras en el fresco de la pared derecha de la Tumba de las Bigas, en Tarquinia, tres jóvenes están efectuando una maniobra similar. El mozo del centro tiene sujeto el timón del carro mientras los dos de los lados se ocupan del caballo. El fresco narra también el ingreso en la pista de la biga, ahora ya lista para la salida. El auriga sujeta el animal por las riendas, ayudado de un sirviente que calma al caballo acariciándole el morro. (22) La escena siguiente muestra la biga en carrera a gran velocidad.

Prueba posiblemente derivada de los griegos es la que aparece representada en una placa proveniente de Veio (23), muestra tal vez la prueba de los "apobates": un guerrero armado sube sobre un carro conducido por un auriga también armado. (fig. 7) En Grecia se practicaba una carrera en la cual caballo y caballero utilizaban armamento y vestimenta de guerra, aunque la información es imprecisa y con demasiadas lagunas. El arte decorativo etrusco sugiere diversas posibilidades alrededor de los caballeros armados, esas imágenes son susceptibles de interpretación respecto a si corresponden a pruebas o tal vez sean procesiones fúnebres o guerreros en una ceremonia de boda. (25) La representación que aparece en la cratera con columnillas de figuras rojas del museo de Arezzo (diap. 17), donde un joven guerrero con yelmo, escudo y lanza se precipita hacia el carro, parece ser sin embargo un caso claro, ya que el premio, un trípode, colocado sobre una columna dórica, alude claramente a que se trata de una competición deportiva.

#### 4.3.2. Las pruebas a caballo

Una variante de la carrera de carros lo constituía la competición a caballo que los etruscos practicaron intensamente y exportaron, alrededor del siglo VII, a la ciudad de Roma. (23)

El arte etrusco es rico en escenas de caballeros en procesiones, de personajes armados a caballo, de difuntos en camino hacia el más allá. Pero todo ello nada tiene que ver con nuestra investigación, por lo que, para evitar confusiones, analizaremos tan solo aquellas representaciones que, bien por la presencia de jueces, de premios o de público, pueden insertarse en un contexto lúdico.

Debemos distinguir entre el simple galope y pruebas de habilidad gimnástica realizadas sobre el caballo en carrera. Por último hablaremos de la misteriosa competición realizada dentro de un recorrido laberíntico: la *Truia*.

##### 4.3.2.1. Carrera a galope.

La carrera al galope que aparece representada en el mundo etrusco recuerda, por muchas causas, aquella que podemos ver en el mundo helenístico.

Sin embargo el testimonio más significativo de este tipo de prueba, una losa rectangular que proviene de Poggio Civitate (Murlo), se aparta considerablemente del modelo griego. (26) En ella aparecen esculpidos tres pequeños caballeros en carrera hacia la derecha, mientras a su izquierda, sobre una columna, aparece colocado un gran caldero destinado al vencedor, (fig. 8) lo que indica claramente que se trata de una competición. La vestimenta de los tres aurigas no tiene ninguna relación con el mundo griego. Los jóvenes

llevan una túnica corta, una capa y un gorro de punta, mientras los caballeros helénicos, en general, aparecen sin ropa y con la cabeza descubierta. De estilo griego, al menos en cuanto a vestimenta, ya que carecen de ella, parecen los cuatro aurigas pintados en la Tumba de las Inscripciones de Tarquinia. El primero levanta exultante los brazos en alto dejando caer la fusta, que llevan bien sujeta en la mano derecha los otros tres; él ha vencido, le han concedido el honor de poner su nombre en la pared "Laris Lartha". A su lado una figura, tal vez un juez, levanta el brazo en señal de victoria. (fig. 9)

Margareth Cool Root (27) observa como la escena de la Tumba de las Inscripciones es una carrea ya terminada más que en la fase terminal, ya que los caballos no están galopando; otros estudios afirman que se trata de una procesión de caballeros, una especie de cortejo que precedía la prueba misma; Dennis se decanta por considerarla la escena de después de la llegada, donde (28) "gli inseguitori sono tutti protesi a forzare la giumente nella volata finale".

Este ejemplo es útil para demostrar que en ocasiones es imposible juzgar una escena, dadas las lagunas que tenemos en los elementos iconográficos a nuestra disposición.

La carrera a galope aparece en otras tumbas etruscas, pero no siempre centrada en el acto de su celebración: la tumba de las Bigas, por ejemplo, muestra tres caballeros aún a pie, esperando el inicio de la carrera.

Un caballo en carrera aparece pintado en la Tumba del Maestro de las Olimpiadas donde es "colto nell'attimo in cui forse sta disarcionando il giovane cavaliere" (29), no lejos de este grupo encontramos otra escena con caballo, pero es difícil de interpretar correctamente la escena de su alrededor.

Otras escenas de caballos y caballeros podemos verlas en los frescos de la Tumba del Guerrero (Tarquinia), del Triclinio (Tarquinia), Paolozzi (Chiusi) (30), del Lecho Fúnebre (Tarquinia): aunque no podemos tener la certeza de que sean realmente competiciones deportivas, ya que falta alguna imagen de premio, punto de giro, jueces o público que nos lo confirme. Existe la posibilidad de que lo sean debido a que se encuentran insertas en un complejo de frescos de contenido lúdico. (31)

#### 4.3.2.2. Acrobacia sobre el caballo.

Los etruscos, apasionados de los juegos complejos y difíciles, realizaron diversas pruebas de habilidad sobre el caballo. Tales acrobacias eran practicadas tanto para servir de espectáculo, como en su forma agonística.

Un ánfora etrusca de figuras negras (32) aparece decorada con un caballero que corre teniendo sujeto otro caballo; este tipo de carrera de origen oriental (ya descrita en el siglo VIII y en el VII a. d. J. C. en una copa de metal fenicio) probablemente influenció a este pueblo que la combinó con alguna prueba acrobática. En una de las paredes de la Tumba dela Scimmia un joven, con una corta ropa de color rojo, cabalga sentado de lado mientras en su flanco tiene un segundo caballo. ¿Con este modo de cabalgar retoma la antigua costumbre escita (motivo utilizado en el arte griego para indicar el modo de cabalgar de las Amazonas) o tal vez esta representado en el acto de saltar agilmente a la derecha? (33) ¿O el acróbata realiza su exhibición entre las dos cabalgaduras saltando de una a otra y luego a tierra? (fig. 10; diap. 18)

Son hipótesis sugestivas que encuentran un paralelo en otra imagen que también proviene de esta Tumba, aunque de otra

pared: sobre dos caballos que corren al galope vemos un hombre con barba y un joven atleta desnudo, con el cabello largo; éste está claramente descendiendo del caballo (11) Es probable que el más anciano sea el instructor en el manejo. El joven lleva cubiertos los tobillos, tal vez para protegerse de los traumas y contusiones, según un uso documentado en la misma tumba donde dos atletas (¿o tal vez dos saltimbanquis?) llevan protección en los tobillos y en las rodillas.

Además de la tipología del jockey con dos caballos y del saltador solo sobre un corcel, podemos encontrar en Etruria representaciones de dos hombres con un solo caballo.

Tal vez sea una representación de este tipo la escena que recogida en la Tumba de las Bigas, donde aparece un caballero con yelmo y de un saltador en frente: el atleta a pie se sujeta la pierna izquierda a la altura de la rodilla mientras, concentrado, parece prepararse para lanzarse sobre el común corcel. Este fresco, en muy mal estado, fue copiado, en el siglo XIX, a la acuarela por Stackelberg. Observando atentamente el diseño se nota en el fondo un segundo caballo apenas delineado; el jinete, por otro lado, parece sentado de lado, con la pierna pendiente a lo largo del flanco del animal (fig. 12) Si tal reproducción fuese fiel (sin embargo imágenes tomadas por otros testigos parecen desmentirla), nos encontraríamos frente a la exhibición de dos saltadores sobre dos caballos: uno de los acróbatas, ya sentado sobre la grupa de un caballo, está listo para saltar sobre el otro, mientras el segundo acróbata se prepara para saltar sobre el que queda libre.

Más claramente relacionada con la acción de dos saltadores sobre un solo caballo, es la escena recogida en la Tumba del Guerrero en Tarquinia, donde un pequeño acróbata da volteretas al lado de un caballero vestido con una corta casaca azulada. Aunque, también en este caso, la



interpretación puede revelarse más compleja de lo previsto si, como sugiere Mario Moretti (34), se toman en conjunto los elementos contiguos. Así un felino que esta al lado del caballo y un carro con auriga. En tal caso el muchacho que da vueltas en el aire sobre el caballero estaría "impegnato in una prova di equilibrio che dovrebbe concludere un gioco in cui animali, auriga, cavaliere ed equilibrista formano un tutto uno " (35).

Es difícil imaginar que todo esto que hemos expuesto corresponda a una competición, más bien parece pertenecer a una manifestación popular de saltimbanquis. Sin embargo, en una escena del mundo helénico (36), de características similares y extraordinariamente rara y compleja, encontramos espectadores aclamando y un juez en plenas funciones que garantiza que se trata, claramente, de una competición. (fig. 14)

#### 4.3.2.3. *Truia*

Entre las competiciones ecuestres debemos de mencionar la *Truia*, cuyo significado no esta aun totalmente claro.

En el Museo Capitolino de Roma encontramos expuesto un pequeño jarro, un "oinochoe" venido de Tragliatella (37), que tiene dibujadas algunas escenas de mito y otras de realidad y entre las cuales está aquella en la que aparecen dos caballeros saliendo de un laberinto en el cual aparece escrito *Truia*. Se supone que la imagen representa una misteriosa competición entre personajes armados. Una especie de combate entre dos hombres a caballo dentro de un recorrido meándrico. (fig. 13)

La decoración con laberinto que mencionamos, única en el arte etrusco, no es infrecuente en el mundo antiguo. (38)

Tal símbolo aparece en las más diversas tradiciones mediterraneas, siempre con un significado esotérico e iniciático, basta con pensar en el sello del rey Salomón en la cultura hebraica o en el laberinto de Cnosso en la cretense. También es el único ejemplo de *Troia* entre los etruscos. La vinculación de ambos elementos hace pensar en un encuentro de alto contenido ritual.

#### 4.3.3. Notas bibliográficas.

(1) Cfr. MAURO CRISTOFANI, L'arte degli Etruschi, pag. 37, y *Tre studi di storia etrusca*, pag. 13 y ss.

(2) Ver el capítulo: "Los etruscos y el deporte".

(3) Ver GARDINER, op. cit. col I, fig. 3.

(4) "Attention to harnessing details and driving techniques suggest that Etruscan horsemanship developed independently and prior to the period of Greek influence". (RICHARD C. BRONSON "Chariot racing in Etruria", pag. 104).

(5) Ver el auriga de Delfos.

(6) BARTOCCINI, LERICI, MORETTI, Tarquinia - La Tomba delle Olimpiadi, pag. 56.

(7) Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI: L'arte etrusca, pag. 214 y ss. También en la Tumba perdida de Poggio del Moro (Chiusi) el conductor regía la biga con una sola mano; el conductor de la segunda biga de la Tumba de las Olimpiadas tiene en una mano las riendas y en la otra la fusta.

(8) Así en la Tumba de las Bigas, en la de Golini (Orviero) y en el relieve chiusino n. 24 del Museo de Palermo.

(9) El uso del collar, dibujado claramente en la carrera de la Tumba del Colle, era desconocido entre los griegos que ataban la brida directamente en el morro de su corcel.

(10) Esta última pintura, desaparecida hace tiempo junto a la tumba que la contenía, fue descrita varias veces y reproducida parcialmente en varias ocasiones: de tales descripciones se ha podido recabar una considerable cantidad de los acontecimientos deportivos narrados en la pared de la tumba.

(11) GEORGE DENNIS, "Itinerari etruschi", pag. 390.

(12) BARTOCCINI, LERICI, MORETTI, *op. cit.*, pag. 57.

(13) Parece que este sistema de llevar las riendas ya era utilizado por los egipcios. Ver lo que dice al respecto Gigliola Gori Gli Etruschi e lo sport, pag. 125, nota 28.

(14) De nuevo el ejemplo mas significativo es el auriga de Delfos.

(15) Asi aparece un casco en el primer auriga de una terracota de Velletri.

(16) En lo que se refiere a los aurigas, baste recordar aquel (el segundo) de la Tumba de las Olimpiadas y el conductor de biga chiusina que llevan el mismo tipo de cubrecabezas. Los atletas sobre carro de la situla Arnoaldi de Bolonia y de la situla Kuffarn en Austria, llevan la cabeza protegida por una cofia cónica similar, tal vez idéntica, al gorro arriba mencionado; este particular testimonia una vez más la influencia etrusca en tales áreas alrededor del siglo IV antes de Cristo.

(17) Una terracota de Velletri, un relieve de Caere, un trípode en bronce de Palestina, alguna cerámica pintada y seis bajorrelieves chiusinos recogen trigas. (Sobre este tema, ver el ensayo de R.C. Bronson anteriormente citado.)

(18) Aparecen testimonios de trigas entre los griegos hasta fines del siglo V, desapareciendo después.

(19) Tal vez sea interesante señalar de que representaciones iconográficas se ha hecho el estudio al que nos referimos; aunque incompleto, se puede trazar un cuadro suficientemente

claro de la tipología y del uso agonístico del carro en el área etrusca.

Pintura: Tumba de las Olimpiadas, del Maestro de las Olimpiadas, de las Bigas, Giustiniani, del Lecho funebre, del Morente y del Guerrero, en Tarquinia; Tumba de la Scimmia, del Colle, de la hoy perdida Tumba di Poggio del Moro y de Montollo, en Chiusi; Tumba Golini, en Orvieto.

Cerámica: Anfora de "Amphiaraios"; Patera etrusca (que se encuentra en Edimburgo) de figuras negras; Anfora de Vulci con escena de juegos.

Relieves y bajorrelieves: Tripode de Palestrina; Situla Arnoaldi y Situla de Kuffarn, laminada en bronce.

(20) G. DENNIS, *op. cit.*, pag 394. El ánfora de figuras negras del pintor de Micali, de Vulci (siglo VI a. d. C.), señala como lugar de giro de la carrea de cuadriga una alta columna sobre pedestal. (fig. 10 del capítulo "Especialidades atléticas.")

(21) R. BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.*, pag 216.

(22) Ver F. POULSEN en Etruscan tomb paintings, pag. 23-24.

(23) La placa se encuentra en la actualidad en el Museo Villla Giulia en Roma, proviene del templo de Piazza d'Armi de Veio (segundo cuarto del siglo VI a. C.)

(24) Tito Livio recuerda el acontecimiento: "(...) *ludicrum fuit equi pugilesque ex Etruria*(...)" (I, 35, 9)

(25) Con respecto a este tema ver MARIO TORELLI, "Tre studi di storia etrusca", pag. 16.

(26) Se encuentra expuesta en el palacio Comunal de Siena (segundo cuarto del siglo VI a. d. J. C.)

(27) Margareth Cool Root *An etruacan horse race from Poggio Civitate.*

(28) GEORGE DENNIS, *Itinerari etruschi*, pag. 183.

(29) Así describe el acontecimiento Mario Moretti, en Pittura etrusca in Tarquinia, pag. 66.

(30) La Tumba Paolozzi ha desaparecido; tenemos sin embargo testimonio orales de una escena de carrera de caballos. Algunos fragmentos de pared conservados en el Museo de Chiuso permiten individualizar un caballero a caballo y otro, con una larga lanza, en el acto de caer del caballo en carrera. (Sobre este tema ver R. BIANCHI BANDINELLI L'arte etrusca, pags. 237-238)

(31) Ver Mauro CRISTOFANI, L'arte degli Etruschi, pag. 132.

(32) El vaso (siglo V a. d. J. C.) que pertenece a la Colección Castellani, esta expuesto en el Museo Capitolino de Roma

(33) Poulsen interpreta la escena siguiendo la primera hipótesis (*op. cit.*, pag. 27), mientras numerosos autores, entre los cuales se encuentra Bianchi Bandinelli (*op. cit.*, pag. 203) ven en el caballero un "desultor", un saltador acrobático. Tres caballeros sentados "a la amazona", con dos caballos, aparecen en la Tumba del Maestro de las Olimpiadas: uno de ellos ha caído a tierra.

(34) En la obra citada, nota 56, pag. 116.

(35) *Ibidem.*

(36) La escena acrobática está pintada en un ánfora panatenaica de Camiro, actualmente en la Biblioteca Nacional de Paris.

(37) Sobre este tema ver el clásico estudio de Giulio Quirino Giglioli: *L'oinochoe di Tragliatella*.

(38) Giglola Gori realiza un recorrido por las diferentes culturas que han incluido el laberinto. (*op. cit.*, pag. 145.)



## FIGURAS

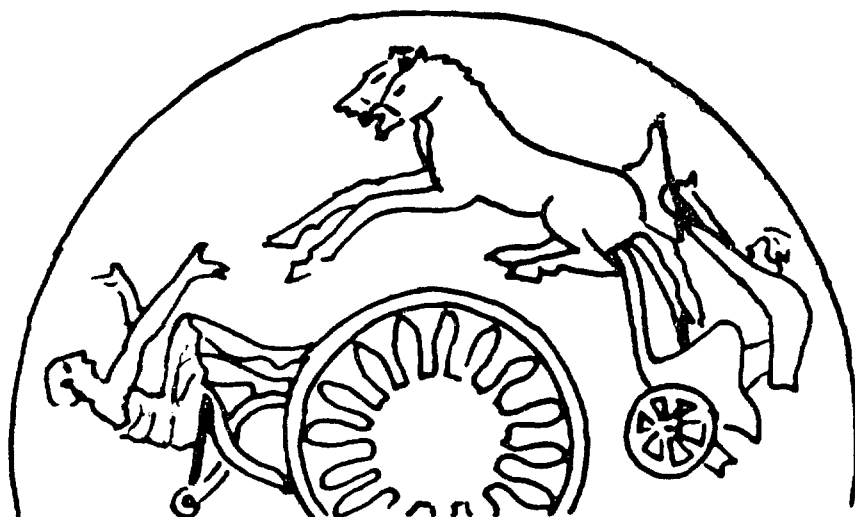


fig. 1.- Carrera de bigas y juez.  
Pátera etrusca de figuras negras.

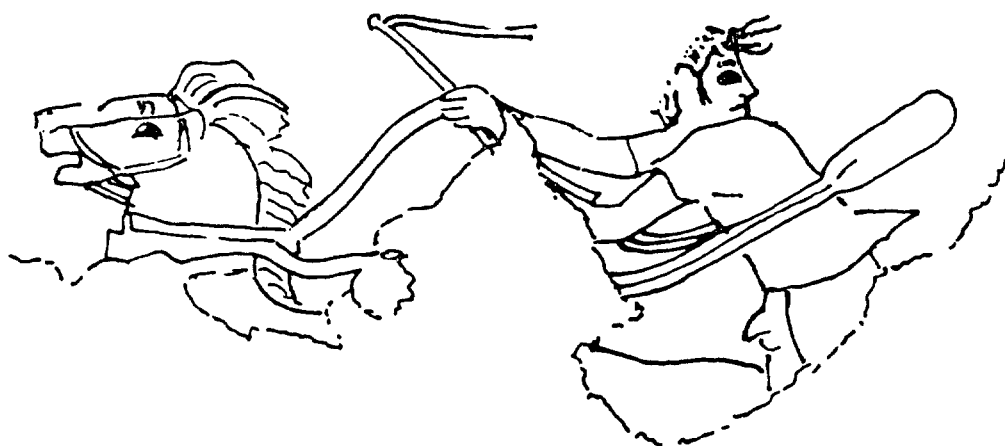


fig. 2.- Auriga con las riendas atadas en la espalda.  
Fresco de la Tumba de la Olimpiadas. Tarquinia.

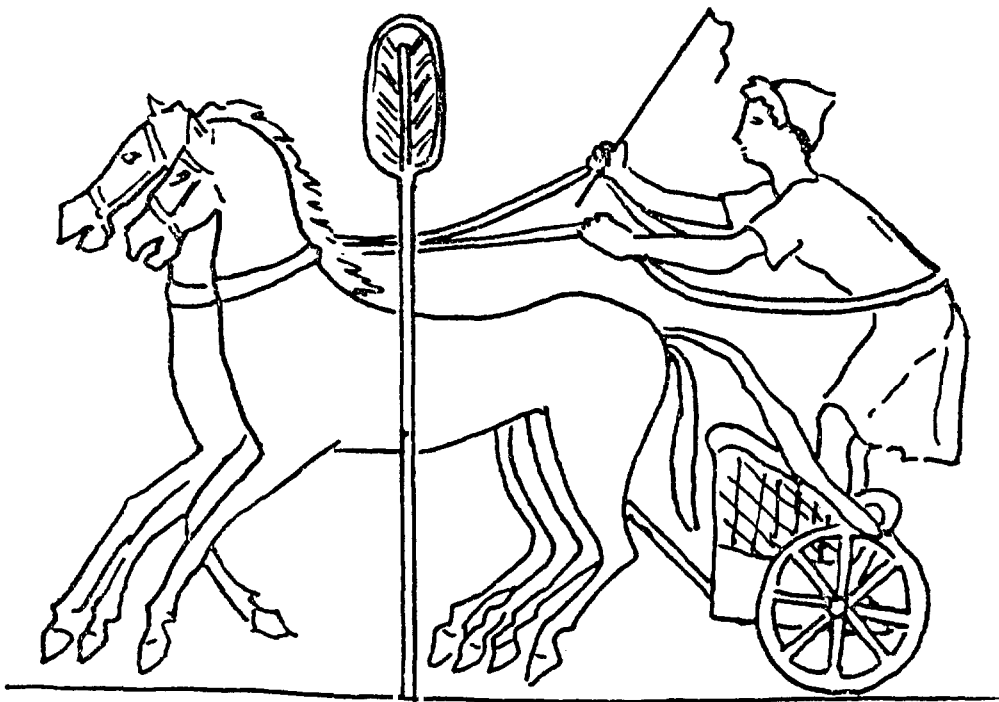


fig. 3.- Riendas atadas a la cintura.

Fresco del a Tumba del Colle. Chiusi.

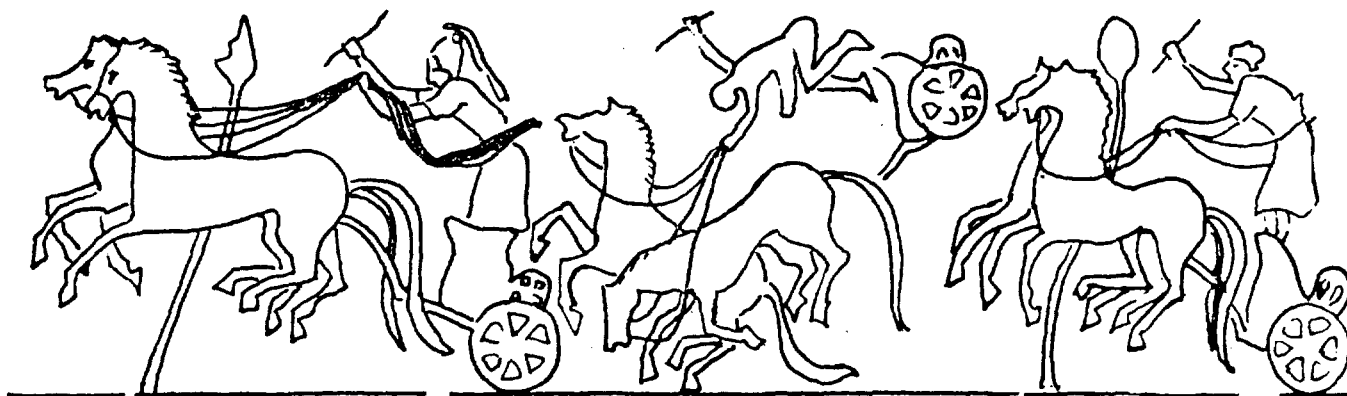


fig. 4.- Escena de accidente en carrera.

Fresco de la Tumba de *Poggio del Moro*. Chiusi.

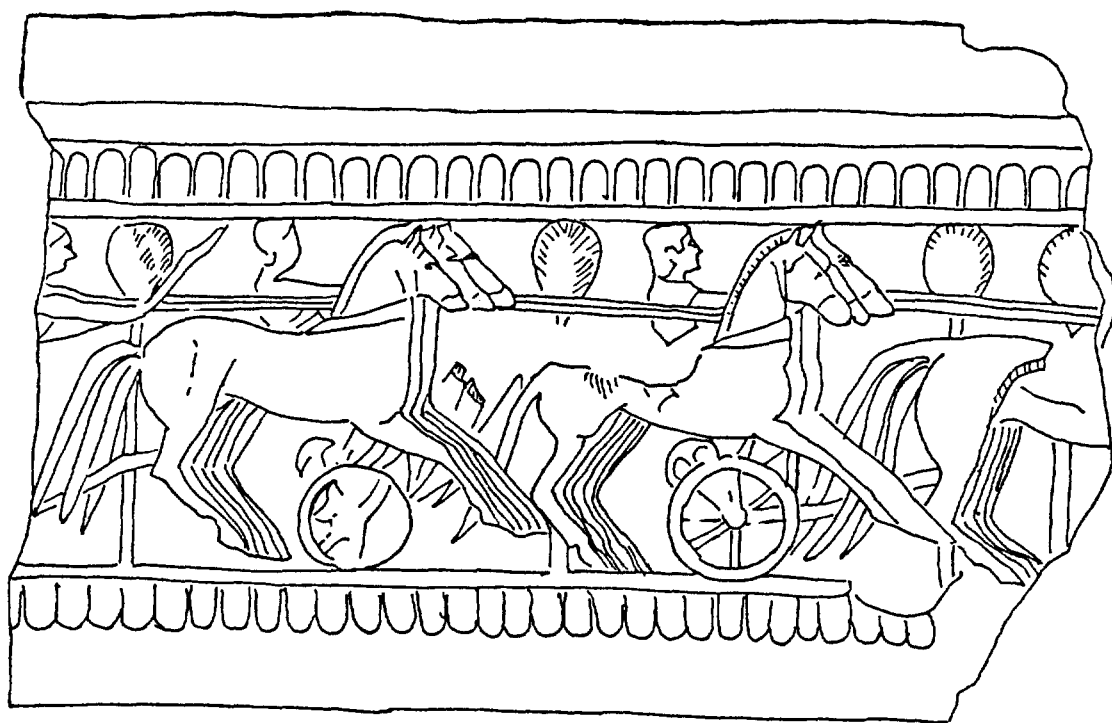


fig. 5.- Carrea de trigas. Bajorrelieve de cipo. Chiusi.

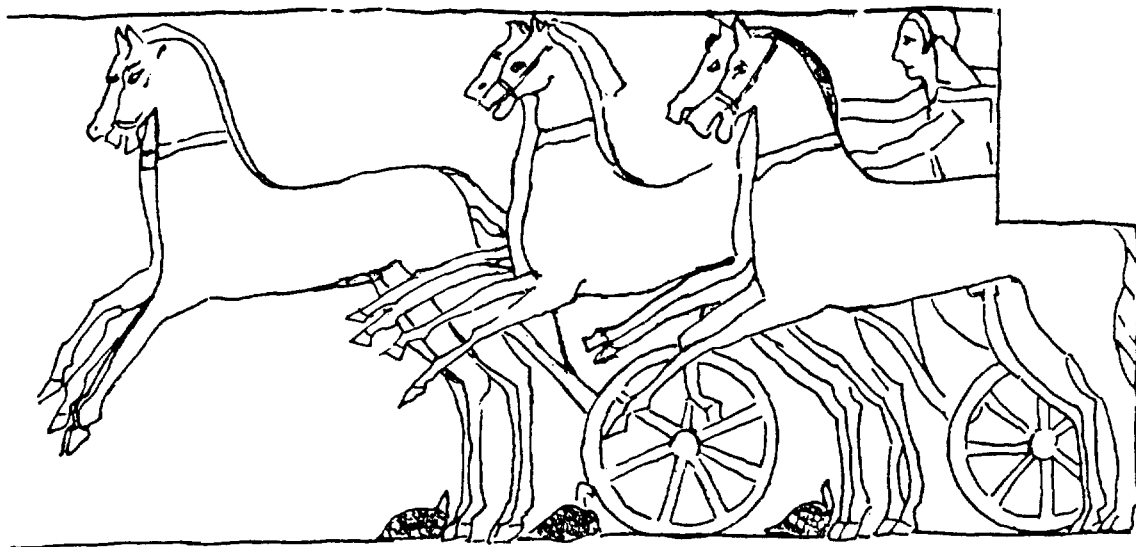


fig. 6.- Competición entre bigas.  
Fresco de la Tumba de la *Scimmia*. Chiusi.

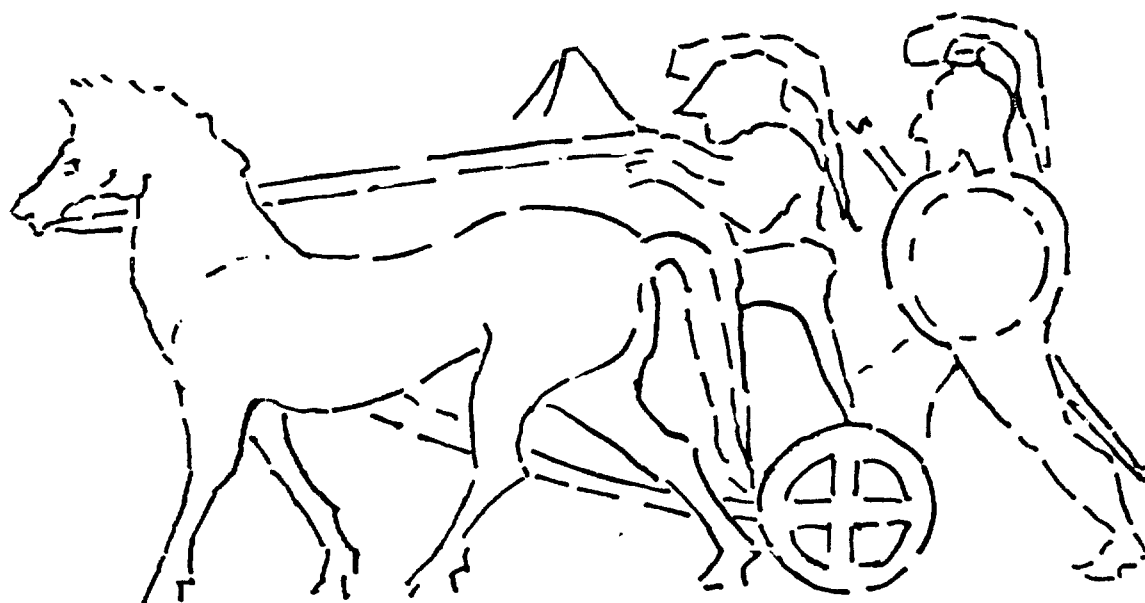


fig. 7.- Prueba de *apobates* (?). Veio.



fig. 8.- Carrera a caballo. Poggio Civitate.



fig. 9.- Final de la carrera o un cortejo. (?)

Fresco de la Tumba de las Inscripciones. Tarquinia.

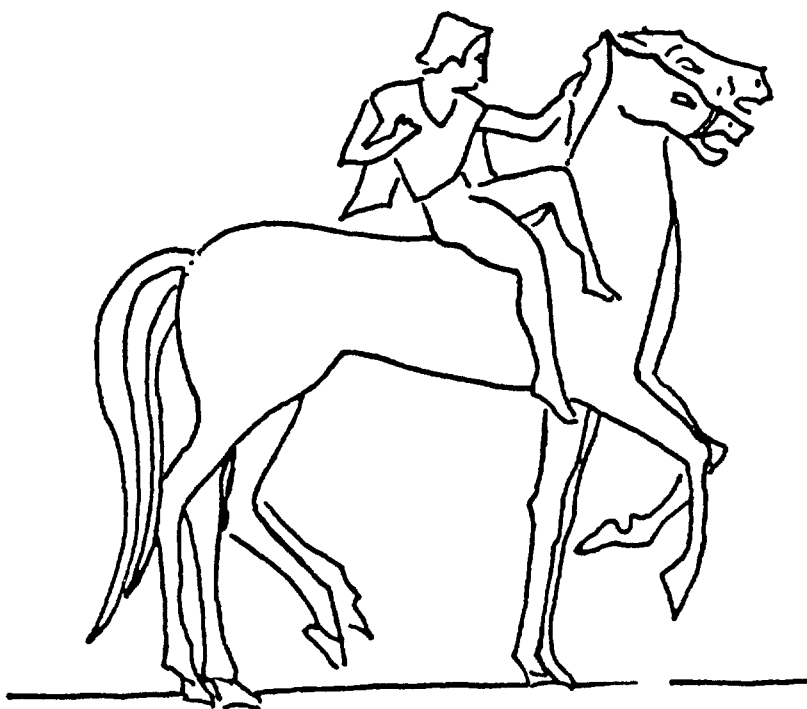


fig. 10.- Caballero con dos caballos.

Fresco de la Tumba de la *Scimmia*. Chiusi.

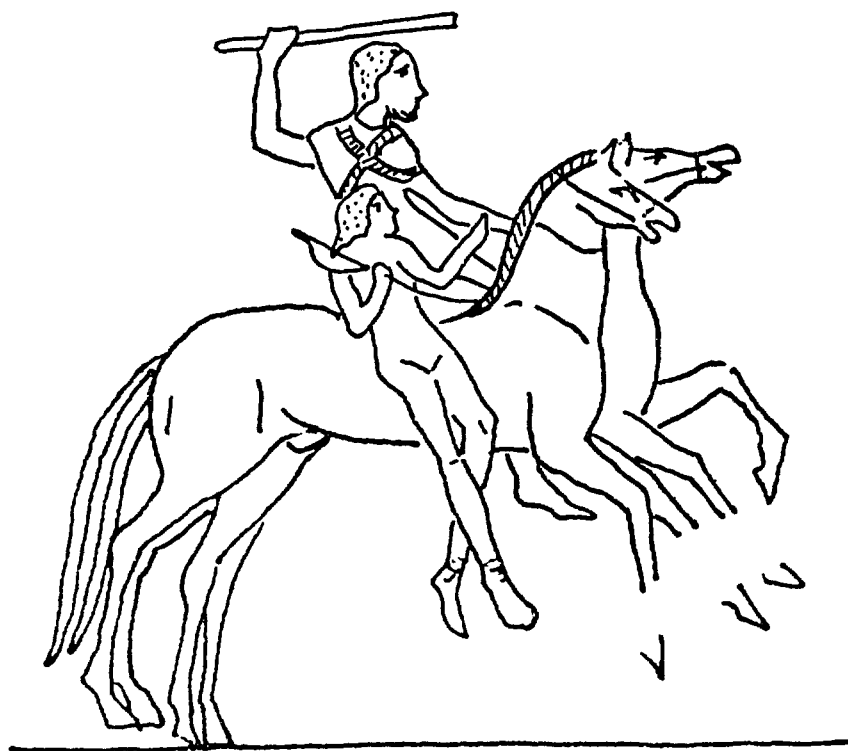


fig. 11.- Lección de monta. (?)

Fresco de la Tumba de la *Scimmia*. Chiusi.





fig. 12.- Caballero y saltador.

Fresco de la tumba de las Bigas. Tarquinia.

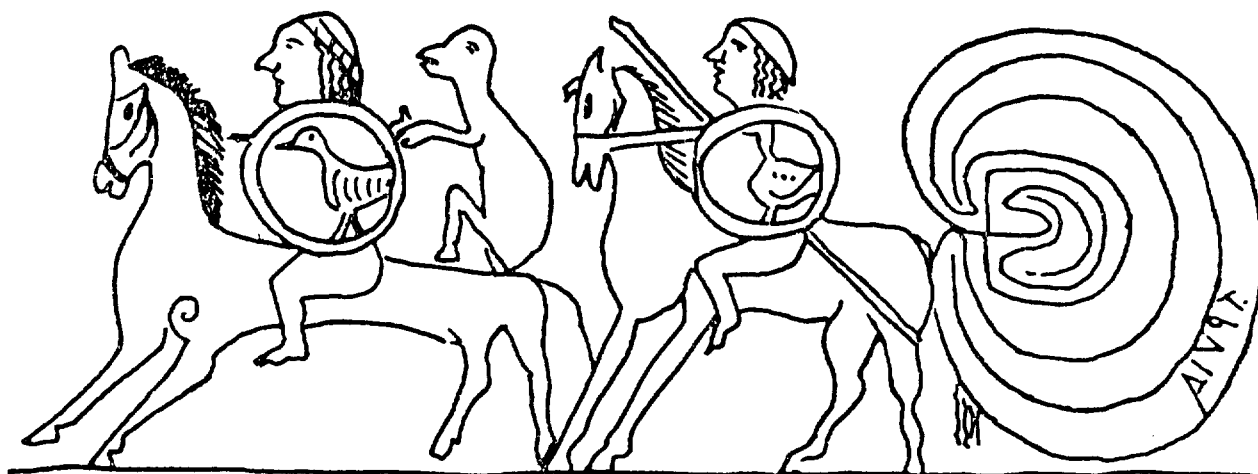


fig. 13.- *Truia*, competición a caballo.

Esgrafiado del jarro de Tragliatella.

5. LAS RAICES CIUDADANAS DEL ESPECTACULO DEPORTIVO

5.1. AGON Y *LUDUS*: DOS CONCEPCIONES  
FUNDAMENTALMENTE DIVERGENTES DE  
LA ACTIVIDAD DEPORTIVA.

5.1.1. El influjo griego y etrusco en el  
desarrollo del juego y de las  
competiciones atléticas en el  
mundo romano.

5.1.2. Notas bibliográficas.

### 5.1. AGON Y LUDUS: DOS CONCEPCIONES FUNDAMENTALMENTE DISTINTAS DE LA ACTIVIDAD DEPORTIVA

A menudo se ha señalado la gran diferencia existente entre los griegos y los romanos con respecto a la actividad deportiva. Para los primeros es el "agôn", la competición, los concursos, lo que impregna el carácter griego en todos sus aspectos, tanto desde el punto de vista físico como intelectual (1). Para los segundos es el "ludus" (2), lo "ludicrum", el juego, la diversión, lo que imprime carácter a su realidad deportiva. Es importante hacer constar que "ludus" hace referencia a un campo muy extenso, significando toda forma de juego (3), pero especialmente "el juego con actos", por oposición al *iocus*, "el juego con palabras, la distracción". Es evidente que esta diferencia de vocabulario responde a dos concepciones distintas de la realidad deportiva: "No hay un deporte propiamente dicho: en latín, *ludus* es un diestramiento o un juego; este vocablo, a diferencia del griego "agôn", no implica con claridad la noción de competición... Con el andar del tiempo los *ludi* fueron adquiriendo, sin duda, el carácter de ceremonias más oficiales, más solemnes, pero me parece ver en ellas un espíritu de exhibición, más que de competición, aun cuando la vanidad pudiese hallar satisfacción en ellas, lo mismo que el deseo de brillar, de hacerse notar... El fundamento del deporte griego es el atletismo puro, la palestra y el estadio; la juventud romana preferirá siempre el circo y el anfiteatro." (4)

Para unos es la lucha entre dos o más individuos la que está en el centro y es la motivación de la actividad gímnicá o hípica; para otros es el placer y la satisfacción que proporciona la lucha pero no a los atletas mismos, sino a los que miran, a los espectadores. En Roma, efectivamente (y es sobradamente conocido) el elemento espectacular es lo más importante y esto es lo que explica la falta de interés por los deportes "más griegos", que no tienen ese impacto inmediato. Esto explica, a la inversa, el enorme desarrollo alcanzado por los combates de gladiadores en detrimento de otros deportes más clásicos pero menos aptos para satisfacer ciertos gustos de la masa.

Celebrados a la vez delante de los dioses y delante de los hombres, los juegos constituyen un espacio cómodo donde se inscriben las formas particulares de la relación de los hombres con el mundo.

De hecho, los juegos, que representan una de las formas constitutivas de la religión romana tradicional, ponen en escena, en un sistema ordenado de símbolos, los elementos esenciales de la mitología y de la teología. Constituyen para Roma una de las imágenes de continuidad más espectaculares y se inscriben en el marco global de las tensiones y de los esfuerzos de reajuste del orden romano. Ofrecen a los fieles un conjunto de símbolos, de "imágenes-guía" y de prácticas concretas, aparecen y funcionan a la vez como rituales de integración, como una práctica teológica totalizante, como un espacio de renovación del mundo y de reproducción de la comunidad.

#### 5.1.1. El influjo griego y etrusco en el desarrollo del juego u de las competiciones atléticas en el mundo romano.

Según cuenta Tito Livio (5) la primera competición de tipo atlético griego (athletarum certamen) fue ofrecida a los Romanos en el año 186 a. d. J. C. por Marco Fulvio Nobilior, con ocasión de los juegos que siguieron a su triunfo sobre los etolios en Ambracia (fig. 1). En la lucha, precedida de "espectáculo musical" (recitación acompañada con la música de instrumentos, danza, representación teatral, exhibiciones de varios géneros, de carácter no agonístico), participaron atletas griegos, tal vez también romanos, pero ninguno etrusco.

Era la primera vez que las competiciones griegas entraban en el programa oficial del espectáculo en Roma, es decir, en los "Ludi": espectáculo ofrecido por un magistrado a los dioses y al pueblo romano.

Pocos años después, en el 167 a. d. J. C., para la celebración de la victoria sobre el rey de Macedonia, Perseo, Emilio Paolo hizo acudir a Roma, de todo el mundo entonces conocido "una multitud de atletas y de nobles caballeros" (6). Aún más notables fueron los juegos ofrecidos por Sila en el 80 a. d. J. C., con ocasión del triunfo sobre Mitritades, cuando el número de atletas griegos que acudió a Roma fue tal que se hizo imposible llevar a cabo el programa de la 175ª Olimpiada, que se celebraba ese año, debiéndose de contentar el público griego con la carrera del estadio. La noticia, transmitida por Appiano (7) presupone, por lo tanto, que en Roma se desarrollaron las mismas pruebas con las mismas reglas que en Olimpia y en los grandes juegos panhelénicos, excepto, evidentemente, la obligación de la desnudez de los atletas participantes.

Este episodio ha sido interpretado como una tentativa para introducir en Roma, de un modo definitivo, juegos calcados del modelo griego. En realidad esta noticia lo que demuestra es la excepcionalidad y la precariedad de los juegos atléticos en la Urbe que, sólo a partir de Augusto, parecen insertarse de un modo más estable en el programa de los ludi.

El retraso y la dificultad para aceptar estos juegos eran debidos, en gran parte, a la oposición de la aristocracia senatorial tradicionalista, que veía en la difusión del modelo cultural griego un peligro para la moral tradicional y el inicio de una decadencia que, de las costumbres, habría acabado por llegar a todos los aspectos de la vida privada y sobre todo pública. Esta actitud, que es política y a la vez moral, no afectó exclusivamente a los juegos, sino que llegó a otros ámbitos, adquiriendo en algunos casos formas casi paranoicas, como cuando Catón aconsejaba a sus conciudadanos no dejarse curar por los médicos griegos que, entonces, a mediados del siglo II, estaban introduciendo en Roma el conocimiento de una medicina más científica, porque sabía de buena tinta que había un acuerdo entre ellos para exterminar a los odiados romanos.

Sin embargo, es preciso tratar de evitar un juicio excesivamente rígido y lineal de la historia de los juegos atléticos en Roma. La oposición al modelo agonístico griego constituyó un episodio relativamente tardío y marginal, ligado, como otros, a la "cerrazón" de la nobleza tardorepublicana, cuyo rígido moralismo era tan solo un aspecto de su cerrazón política y de su deseo de conservar los privilegios sociales.

Respecto al tema que aquí nos interesa, en la actualidad se puede afirmar -sobre la base de recientes estudios- que la historia de los juegos atléticos comenzó en Roma mucho antes de que Fulvio Nobilior ofreciera su

espectáculo. En cierto sentido se puede afirmar que los mismos romanos tenían conciencia de este hecho en base a la copiosa información que nos han dejado de esta fase originaria de la agonística romana. Podemos constatar, en la edad arcaica, una presencia del modelo griego (en general proveniente del Mediterraneo oriental) que se desarrolla rápidamente de un modo autónomo y que se va transformando y adaptando a las exigencias locales, hasta convertirse en una cosa plenamente autónoma y original. (8)

Naturalmente, por lo que se refiere al periodo arcaico, la documentación figurativa pertenece fundamentalmente al ámbito etrusco, sin embargo podemos utilizar los datos que conocemos sobre Tarquinia también para Roma, ciertamente las representaciones etruscas constituyen, a menudo, el mejor comentario a las noticias literarias.

El cuadro que emerge es discordante. Las representaciones etruscas se apartan de la idea que tenemos del ejercicio físico griego, pero es evidente que esto se debe al hecho de que nuestra idea de "Grecia" viene dada por una pequeña partícula griega, la de las "poleis" plenamente desarrolladas, que en esencia se reduce al ejemplo mejor conocido y documentado, el de Atenas, mientras que la cultura etrusca nos impresiona por su carácter arcaico. Los vínculos se ponen de manifiesto si pensamos en la Grecia de los siglos VIII y VII a. d. J. C., antes del desarrollo de la polis.

Ya vimos como, para el ciudadano griego, el gimnasio, centro fundamental de educación física y mental, ocupaba un lugar preponderante, con todo lo que eso significaba, y como entre los etruscos, esta institución era inexistente, siendo el espectáculo, el juego (practicado por profesionales de rango inferior para un público de aristócratas) lo que caracterizaba el deporte etrusco, por lo que los lugares destinados al espectáculo asumieron desde los orígenes una



importancia que no tendrán jamás en Grecia. La escena de los juegos que aparece representada en la Tumba de las Bigas (fig. 2, a y b) se desarrolla delante de espectadores comodamente sentados en una tribuna de madera cubierta. Esto nos remite inmediatamente a la noticia dada por Tito Livio, en la que se nos dice que, una de las primeras manifestaciones de Tarquinio el Viejo, una vez instalado en Roma, fue la organización de unos juegos a los que hizo acudir atletas y caballos de Etruria y que mandó construir el circo Máximo más antiguo (9), con tribunas para espectadores (al menos para la clase más favorecida). Esta noticia es confirmada por Dionisio de Halicarnaso (10), y ambos autores insisten sobre la grandiosidad de la obra.

Podemos constatar como la mentalidad es muy distinta de la griega. Aquí el deporte interesa más como espectáculo que como práctica activa, y así se difunde también en Roma, que en esto no se debió de diferenciar de los etruscos.

5.1.2. Notas bibliográficas

(1) Cf.: DELORME: Gymnasion, p. 460.

(2) "...il significato preponderante delle feste e dei ludi del periodo delle origini era quello rituale, mentre il concetto di *ludo* come divertimento venne introdotto solo più tardi, direttamente dall'Etruria. Fu allora che il pubblico si distaccò dal rituale per diventarne soltanto uno spettatore." TEJA, L'esercizio fisica nell'antica Roma, pag. 31.

(3) Cf.: HUIZINGA: Homo ludens, pags. 35-36.

(4) MARROU: Historia de la educación en la antigüedad, pags. 310-311.

(5) XXXIX, 22.

(6) Livio, XLV, 32.

(7) Bell. Civ., I, 99.

(8) Sobre los juegos existentes en el periodo arcaico Cf. TEJA, *op. cit.*, pag. 22 y ss.

(9) "...estas riquezas las empleó en la celebración de unos juegos mucho más espléndidos que los celebrados por sus antecesores. Entonces fue cuando trazó el recinto que se llama hoy Circo Máximo, reservando en él unos puestos especiales para los senadores y caballeros, haciendo construir palcos sostenidos por andamiadas de doce pies de altura, a los que se dio el nombre de Foros. Consistían los juegos en carreras de caballos y combates entre atletas, en su mayor parte etruscos, tanto los unos como los otros. Estos juegos pasaron a ser anuales, llamándose Juegos Magnos o Juegos Romanos." I, 35, 7-9.

(10) "Tarquinio construyó también el mayor de los hipódromos, situado entre el Aventino y el Palatino, y fue el primero que hizo a su alrededor asientos bajo techado sobre gradas (hasta entonces los espectadores estaban de pie) con los estrados de madera sostenidos sobre vigas. Dividió los lugares en treinta curias y dio una parte a cada una de modo que cada espectador estuviese sentado en su lugar correspondiente". III, 68, 1.

## FIGURAS

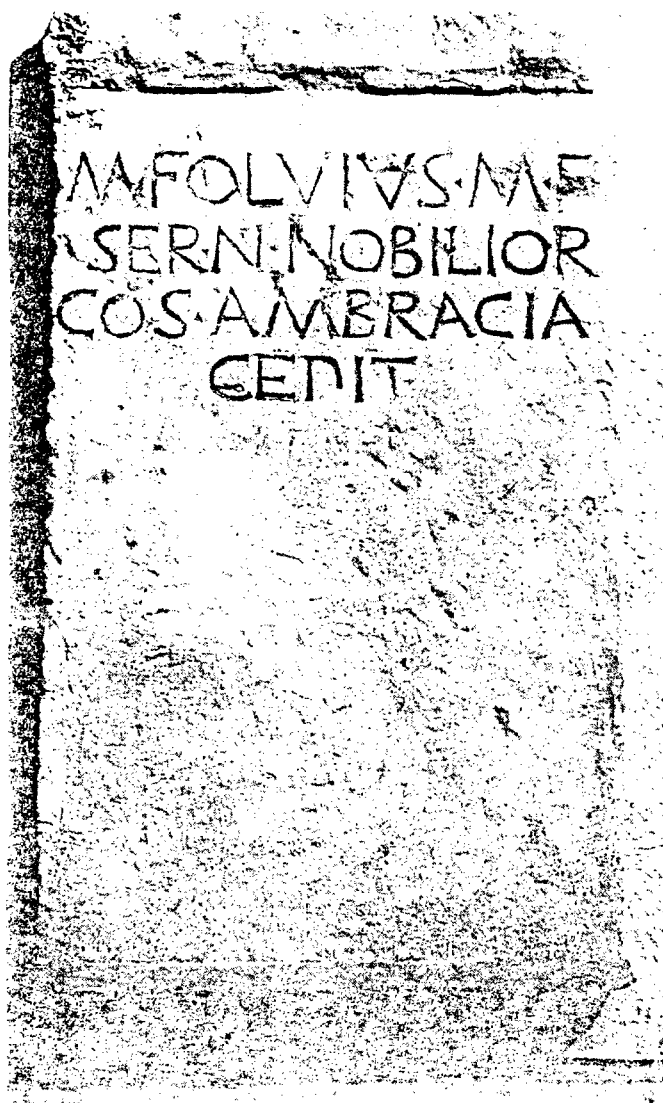


fig. 1.- Basa de una estatua con la inscripción  
a M. Fulvio Nobilior, conquistador de Ambracia.  
Roma, Museo Capitolino.

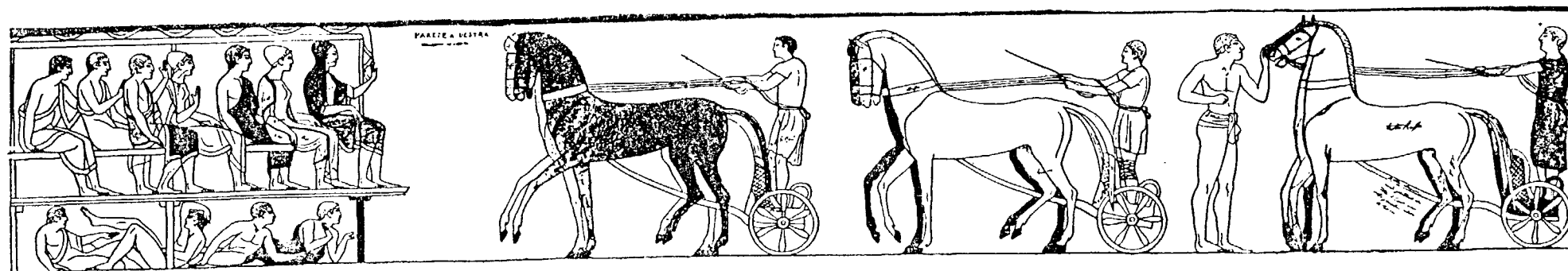
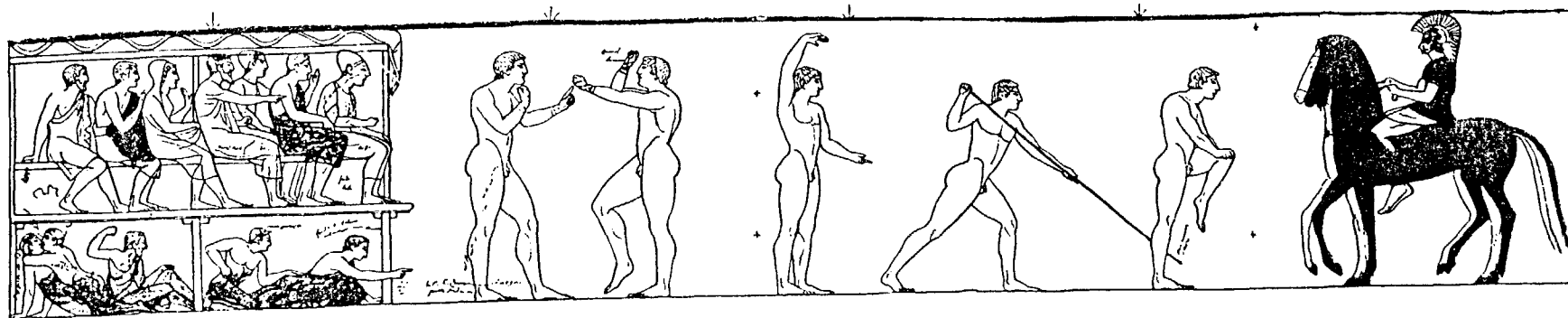
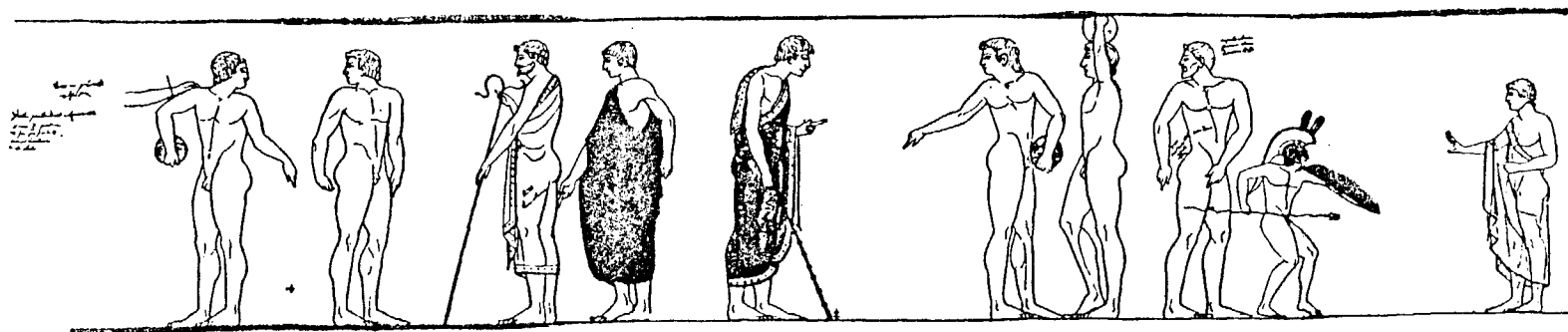


fig. 2 a.- Tumba de las Bigas. Tarquinia: calco de Stackelberg.

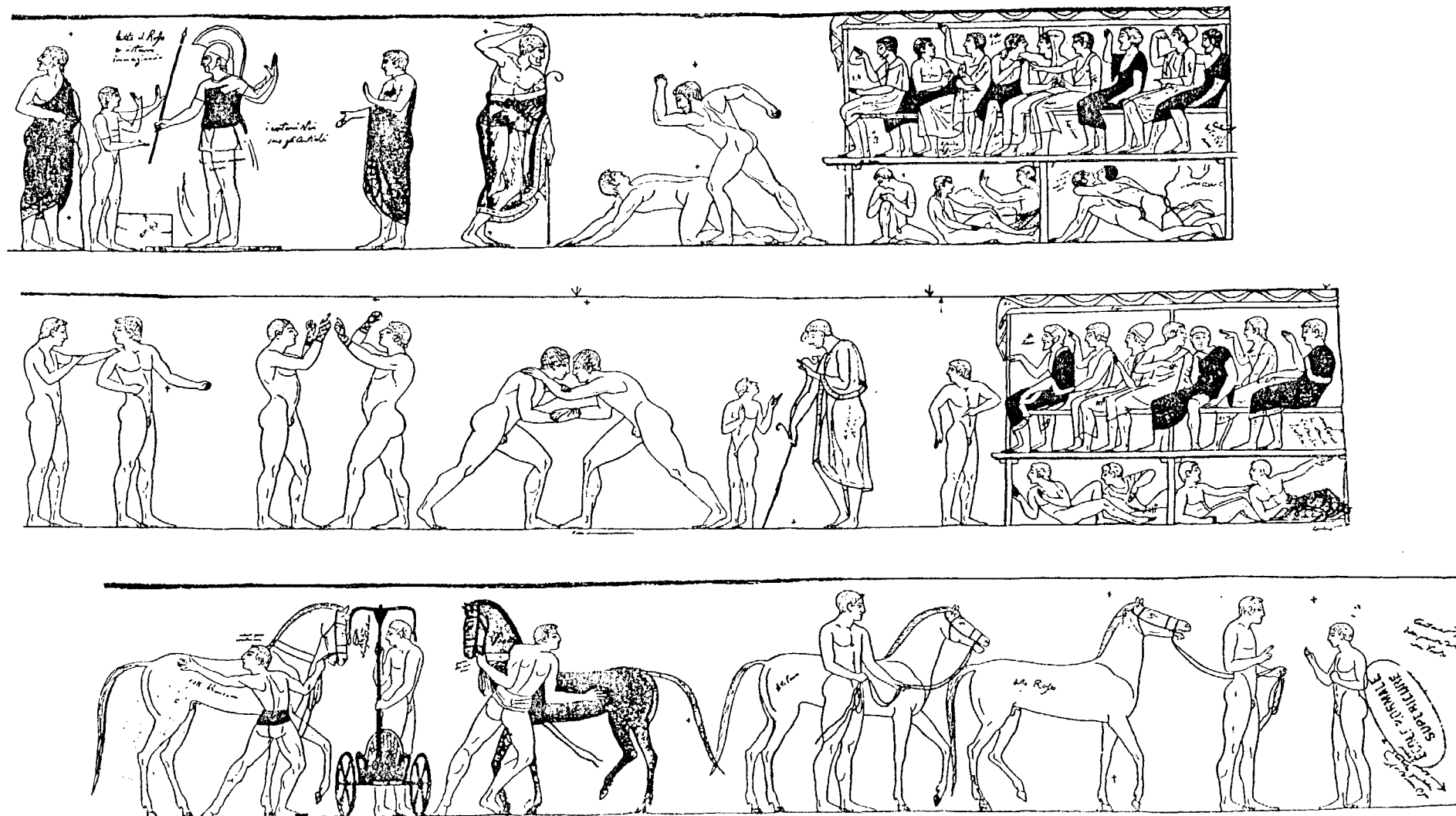


fig. 2 b.- Tumba de las Bigas. Tarquinia: calco de Stackelberg.



5. LAS RAICES CIUDADANAS DEL ESPECTACULO DEPORTIVO

5.2. EL EJERCICIO FÍSICO.

5.2.1. Asociaciones Juveniles.

5.2.2. El atletismo griego.

5.2.3. Notas bibliográficas.

## 5.2. EL EJERCICIO FÍSICO

En Roma, la unidad estatal se basaba en precisos principios políticos y judiciales; la actividad deportiva, aun participando de la vida social, no constituyó nunca un elemento que contribuyese a esa unidad, pero formó parte del cuadro más amplio de la formación física y moral de los jóvenes y del espectáculo público.

La popularidad de este último aspecto favoreció, sin duda, el fenómeno del profesionalismo, degenerando decididamente los aspectos agonísticos, mientras la instrucción física de los jóvenes (*Iuventus*) guardaba un cierto parecido con la Efebía griega, cuya última finalidad era el mejoramiento de las cualidades cívicas de los inscritos, desde el respeto a la patria.

### 5.2.1. Asociaciones juveniles.

Las asociaciones juveniles aparecen ya documentadas en época pre-romana. Una tosca inscripción, encontrada en Pompeya, en el muro de un edificio identificado como palestra, hace referencia a un joven soldado y menciona una *Vereia Pumpaiana*, que ha sido interpretada como *Iuventus Pompeiana*. Este hecho encuentra confirmación en los textos (1) cuando se habla de la destrucción de las tres ciudades de los *Ausoni* (*Ausona*, *Minturnae*, *Vescia*) ocurrida en el año 314 a. d. J. C. y se hace referencia a una cierta *Iuventus*. Sin embargo, tan

solo durante el imperio encontramos la suficiente documentación para reconstruir el aspecto y la estructura orgánica de las asociaciones. Existen numerosos testimonios epigráficos esparcidos por Italia y sus provincias, en un periodo de tiempo que va desde el siglo I al III d. d. J. C., claras referencias en distintos autores y una serie de *tesserae nummariae* (una especie de fichas de plomo) que se distribuían entre los miembros de la *sodalicia* y que daban derecho a donación en el aniversario de la fiesta de la agrupación, por parte del emperador y de los patrones.

En Roma, el primer ejemplo que encontramos de una *Iuventus* organizada es para los nobles y con fines exclusivamente educativos. Ya Suetonio, hablando de Cesar, describe a los jóvenes *nobilissimi* expertos en los juegos ecuestres que eran la base de la educación gímnico-militar. (2)

Ahora bien, será Augusto, con su programa de restauración nacional y con sus múltiples iniciativas dirigidas a los jóvenes, quien se ocupará del *Collegia Juvenum*, institución de la que este emperador fue, si no el creador, por lo menos uno de sus más firmes defensores. Con él el Estado se hizo cargo del mantenimiento de la asociación.

El colegio disponía de una sede (*schola juventutis*) y el jefe de toda la organización era el *Princeps juventutis*, normalmente el heredero del trono. Los primeros, nombrados por Augusto, fueron Gaio y Lucio Cesare, del 6 al 3 a. d. J. C. (3), consiguiéndose así la fusión entre familia imperial y *Iuventus*, entre estado y educación de la juventud. (fig. 1)

Desde ese momento toma cuerpo, en el mundo romano, una institución que, reuniendo a los jóvenes en un organismo bien estructurado, aparentemente educativo, pero en realidad político-militar, por medio de continuos ejercicios físicos

bajo el vínculo espiritual de los cultos apropiados, con el atractivo de periódicas celebraciones y sobre todo, con la protección del Estado, infundirá en los inscritos la conciencia de pertenecer a aquella casta privilegiada que debía de suministrar oficiales al ejército y magistrados al Estado. En este sentido Augusto impuso incluso revistas miliares en las que tomaban parte jóvenes del orden equestre y senatorial. (4) (fig. 2)

Los *Iuvenes* se dedicaban principalmente al ejercicio de la equitación, al uso de las armas y también a espectáculos escénicos. Los *sodales* se exhibían en unos juegos, las *Juvenalia*, o fiestas siempre particulares, es decir de carácter privado, consistentes en una especie de demostraciones del nivel de adiestramiento conseguido ante los familiares, otros jóvenes y, en ocasiones, el propio emperador. La fiesta era en honor de *Iuventas*, la diosa protectora de la juventud. Se realizaban exhibiciones de maniobras y evoluciones miliares, ejercicios gimnásticos e hípicas, carruseles, luchas incluso con gladiadores y cazas. Pero el espectáculo principal lo constituía el *lusus Troiae*. El primer testimonio cronológico se refiere al *lusus* celebrado en tiempos de Sila, en el que participó el joven Catón (5), al que el dictador confirió el encargo de guiar una de las dos *turmae* (escuadras) en que se dividían los jóvenes que tomaban parte. El siguiente juego fue organizado en el 46 a. d. J. C., con ocasión de la celebración del cuádruple triunfo de Cesar, (6) en el 40 y el 33 a. d. J. C. (7). Bajo Augusto se realizaron frecuentemente (8), hasta que las quejas de Asinio Pollione por el incidente sucedido a su sobrino en una de estas celebraciones, le llevaron a dejar de organizarlas. (9)

El *lusus Troiae* fue celebrado dos veces con Calígula (10) y fue presentado a Claudio durante los *ludi Saeculares*, del año 47 a. d. J. C. (11)

Se trataba de realizar una serie de evoluciones colectivas, realmente muy elaboradas (12), una de las cuales consistía en un movimiento ondulante de la fila, que dibujaba en el terreno grandes y numerosas eses. A este respecto las inscripciones encontradas en Pompeya demuestran el vivo interés que despertaba en el público este ejercicio, llamado *lusus serpentis*, juego de la serpiente (fig. 3).

El *lusus serpentis* y el *lusus Troiae* eran, probablemente, variantes de un mismo ejercicio de equitación colectiva. La única representación de *lusus Troiae* hasta ahora conocida aparece en un *oinochoe* encontrado en 1877 en Tragliatella, en el antiguo territorio de Caere (fig. 4). La cerámica, que imita un estilo tardío "protocorintio", tiene 24 cm. de altura y está perfectamente conservada. Presenta numerosas incisiones, la más interesante para nosotros, es aquella en la que aparece una inscripción (Troia), dentro de un laberinto circular de siete círculos, del cual parecen salir dos caballeros con escudos (fig. 5). La vasija ha sido fechada en torno al último cuarto del siglo VII a. d. J. C., lo que atestigua el remoto origen de este juego que, relacionándolo más tarde con el mito de la llegada de los Troyanos al Lacio (13), fue habilmente utilizado por Augusto en ulteriores ocasiones para conmemorar los orígenes de su estirpe.

Una actividad especial era la equitación en terreno accidentado. En este *ludus campestris*, los jóvenes vestían una túnica particular que les distinguía, como recuerda Cicerón. (14) (fig. 6).

Los soldados se exhibieron alguna vez públicamente en la arena. Suetonio (15) recuerda como Augusto hizo que los jóvenes realizasen una demostración en el circo.

La actividad de los *iuvenes* en la arena pública aparece ampliamente documentada, especialmente en lo que se refiere a Pompeya. En este sentido es interesante recordar el episodio recogido por Tácito (16) e ilustrado con ingenuo realismo en una pintura de Pompeya (fig. 7; diap. 1). En el año 59 d. d. J. C. los espectáculos de anfiteatro fueron convocados por un cierto Livineio Regulo, expulsado de Roma y refugiado político precisamente en Pompeya, donde gozaba de gran simpatía en el ambiente de la *Iuventus*. Había organizado el espectáculo con la clara intención de hacerse lo más popular posible. Intervinieron en la manifestación también habitantes de los países vecinos, entre ellos los de Nuceria y de *Pagus Campanus*. Entre estos dos últimos y los pompeyanos hubo un enfrentamiento. Entre los habitantes de Nuceria hubo algunos muertos, por lo que se llevó a Roma su acusación, con el resultado de que el Senado prohibió durante diez años los espectáculos en el anfiteatro de Pompeya, mientras Livineio Regulo y su compañía fueron condenados al exilio. Los desordenes no debieron de ser infrecuentes en el ambiente de la *Iuventus*. Se conocen de hecho disposiciones legislativas que prevén penas severísimas contra la *sodalicia* y los *iuvenes* culpables de indisciplina. Por lo dicho por Calistrato (17) la pena más grave debía de ser la prohibición de los juegos, como ocurrió en el caso de Pompeya, la disolución se reservaba para un caso extremo, mientras que el exilio era la pena capital.

Después de Augusto que, como ya hemos mencionado constituyó orgánicamente las asociaciones y las puso bajo el control del Estado, Nerón sostuvo con entusiasmo estas asociaciones, aunque bajo su mandato perdieron el carácter rigidamente militar que les había conferido Augusto, asumiendo un especial tono estético y espectacular del cual gustaba el propio emperador. Con los Flavios se volvió a una cierta rigidez y austeridad; en el siglo III d. d. J. C. las asociaciones recibieron un nuevo impulso gracias a Gordiano,

el cual según describe Capitolino (18), renovó en numerosas ciudades de Italia el antiguo entusiasmo por los *ludi iuveniles*. Constantino aparece todavía representado en diversos medallones como *Princeps Iuventutis*, mientras la última mención de la *Iuventus* corresponde al siglo V d. d. J. C. y se encuentra en un carmen (19) de Sidonio Apolinar.

### 5.2.2. El atletismo griego

En el programa de Augusto podemos detectar el intento de introducir en Roma los *agones* de tipo griego, como ya lo habían intentado Sila, Pompeyo y Cesar. En el 28 a. d. J. C. Augusto fundó los *Actia*, que cada cuatro años debían conmemorar la victoria obtenida sobre Antonio y Cleopatra y dar gracias por ella a la divinidad. (20) Consistían en *agones* atléticos, carreras de caballos, concursos musicales y poéticos y naumaquias. Tras la muerte de Augusto no nos han llegado testimonios de su celebración, aunque se supone que debieron de continuar al menos durante un siglo más. (21)

Otra fiesta con *agones* de tipo griego, instituida en este periodo, fue la *Sebastà* (22) que, a partir del 2 d. d. J. C., se repitió cada cuatro años, en la primera mitad de agosto, en Nápoles y en honor de Augusto. (23)

*Sebastà isolimpici* era la denominación oficial de esta manifestación, lo que indica el estrecho vínculo ideal que se pretendía establecer con la más antigua celebración de Olimpia, a la que se pretendía imitar.

Los atletas, considerados profesionales, provenían de todo el Imperio, como lo demuestra la lista de vencedores. Debían de estar en Nápoles treinta días antes del inicio de las competiciones para la selección y cada participante recibía un dracma al día, que los días precedentes a la

competición se elevaba a dos dracmas y medio, si el atleta formaba parte de los infantiles (de 12 a 16 años) y a tres dracmas si era de la categoría de los adultos.

Esta noticia proviene del testimonio de una inscripción en mármol encontrada en Olimpia que, probablemente, se exponía durante los juegos, para dar a conocer a los atletas presentes en ellos, las normas de participación en la competición de Nápoles. Desgraciadamente el texto presenta amplias lagunas debido a su estado de conservación, por lo que es imposible saber con exactitud cual era el programa y las modalidades de las pruebas atléticas. Sin embargo, gracias a las informaciones que nos han llegado a través de las fuentes literarias, las inscripciones y las obras de arte, podemos considerar que, con la institución de las manifestaciones agonísticas, se introdujeron en el mundo romano las mismas disciplinas atléticas que en los juegos helénicos: las mismas disciplinas y los mismos atletas que debían de efectuar un auténtico "tour" participando en las distintas sedes de los distintos juegos.

El programa incluía la carrera (figs. 8 y 9), la lucha, el pugilato (diap. 2; figs. 10 y 11), el pancracio y el pentatlon o *quinquertium* que comprendía la carrera del estadio, el salto de longitud, el lanzamiento de disco (diap. 3; fig. 12 y 13), de jabalina y la lucha.

Algunas modificaciones fueron apareciendo con el tiempo, pero tan solo afectaron a la carrera de relevos y al pugilato.

La carrera:

Existían, igual que en Olimpia, distintas modalidades de carrera, siendo la más importante la del estadio, la prueba



de velocidad por excelencia. De esta derivaron el diaulos y el dólicos (24) En Roma los corredores participaban, al igual que en Grecia, desnudos y descalzos y realizaban la salida en posición erecta, con el dorso ligeramente inclinado hacia adelante. En un dibujo del codice Vaticano Latino 3439 (fig. 8) aparecen los competidores de este modo, y podemos ver como dos de ellos (al igual que los representados en el mosaico de las termas de Caracalla (diaps. 2 y 3; figs. 10 a 13) llevan el peinado típico de los atletas romanos, consistente en anudar el cabello en la parte alta de la cabeza (cirrus). Tal como aparece en este diseño y en un fragmento de un relieve del Museo Vaticano (fig. 9), la línea de salida debía de ser similar a la descrita para Olimpia: basamentos de piedra colocados a intervalos regulares, sobre los que se colocaban palos verticales que señalaban el puesto asignado a cada atleta.

Respecto a la carrera de relevos o lampadedromía, a pesar de no formar parte del programa olímpico, gozó de gran popularidad tanto en Grecia como en Roma. Los atletas corrían por equipos, cada uno una distancia establecida, llevando en la mano (de modo similar al actual "testigo") una antorcha encendida, que era entregada al compañero del equipo al finalizar el tramo previsto. El modo de correr la lampadedromía, bien documentado en la cerámica griega de la segunda mitad del siglo V y primera mitad del siglo IV a. d. J. C. (fig. 14 a 20; diap. 4) fue modificado con el tiempo entre los romanos.

En un mosaico de Albani, de mediados del imperio (25), aparecen dos atletas que corren llevando en el brazo izquierdo un escudo redondo, mientras en el derecho adelantado, llevan sujeta con la mano, una antorcha encendida. (fig. 21). En el mosaico de Piazza Armerina, fechado en el siglo IV d. d. J. C. (26), aunque muy deteriorado, se puede reconocer a dos corredores en plena carrera, llevando en el lado izquierdo un

gran escudo oblongo, mientras con la mano derecha sujetan la antorcha apoyada en el hombro que aparece protegido, al igual que el brazo, por un manguito sujeto con correas, bastante apretadas y un balteo atravesando oblicuamente el pecho que pasa por encima del hombro opuesto. (fig. 22 a, b) Uno de los corredores lleva el manguito de color rojo, el otro blanco, mostrando así la pertenencia a equipos diferentes, como los aurigas circenses que llevaban las túnicas del color de la facción a la que pertenecían.

Los pocos elementos recogidos en los dos mosaicos nos permiten ver una evolución en el modo de llevar la antorcha, pero poco nos indican respecto al modo en que se desarrollaba la prueba, especialmente en lo que respecta al momento más espectacular, el de la entrega de la antorcha, cuando, como dice Cicerón: "difatigatus cursus integro facem... tradit." (27)

Lucha:

Entre las competiciones que formaban las pruebas de lucha, (el pugilato, la lucha propiamente dicha y el pancracio) no existían categorías en función del peso; el emparejamiento de los atletas se realizaba por sorteo: se introducían en una urna las letras del alfabeto duplicadas, los atletas que sacaban la misma letra luchaban juntos. Si los participantes eran impares, al que le tocaba la letra que no estaba duplicada, ocupaba el papel de *ephedros* (28), es decir, esperaba el siguiente turno, teniendo así la ventaja de mantener un combate menos.

En el pugilato, los atletas luchaban con una especie de "guantes", que eran unas cintas de cuero con refuerzos metálicos que, partiendo del brazo, llegaban hasta la mano, dejando libres las puntas de los dedos. (diap. 2; fig. 10 y

11) (29) Era el *caestus*, que contribuía a proporcionar espectacularidad a los encuentros cuyos finales, rápidos y violentos, eran muy del gusto de los espectadores romanos habituados a los feroces enfrentamientos de los combates de gladiadores.

Las heridas y las deformaciones sufridas por los atletas durante los combates, especialmente en la cara, ocasionaron comentarios en tono de escarnio por parte de los romanos cultos y entre los autores clásicos, hacia los profesionales de esta actividad, como los que podemos leer en los epigramas del poeta satírico Lucilio cuando habla de los gladiadores:

"Había, en los juegos dados por los Flacos, un tal Esernino, samnita, persona innoble, digno de tal vida y de tal lugar; se enfrentó con Pacideyano, en mucho el mejor (¡y para siempre!) de los gladiadores...

Lo mataré a buen seguro y alcanzaré la victoria, si deseáis saberlo, dijo [Pacideyano]. Pero mirad lo que creo que pasará: saltará sobre mi rostro antes de que hunda mi cuchilla en el pecho y en los pulmones de esa furia...

Lo odio, emprendo este combate con rabia; nada es más largo para mí que esperar a que el adversario empuñe el cuchillo. Tanto me inflama el coraje la pasión y el odio que siento hacia él... (30)

Antes de iniciarse el combate, que no preveía ni un momento de reposo ni una duración determinada, sino que acababa cuando uno de los púgiles era puesto fuera de combate o se rendía, el atleta se frotaba los músculos con aceite puro y se recubría de una ligera capa de polvo que dejaba caer sobre la piel a través de los dedos de la mano. (31) Filóstrato, autor del tratado "Sulla Ginnastica" describe varios tipos de polvo: polvo de fango que era considerado limpiador, el polvo bituminoso que calentaba, el de arcilla

que hacia transpirar y que era excelente para los masajes y para nutrir la piel: la arcilla tenia además la ventaja de dar brillo al cuerpo, lo que era importante desde el punto de vista estético. (32)

Al finalizar el encuentro o el entrenamiento, el atleta levantaba la capa de aceite y de polvo con un rascador de metal, el estrigilo (fig. 23 y 24) que, junto con la pequeña ampolla que contenia el aceite puro (fig. 25), constituia el ajuar del atleta; a continuación, con una nueva fricción de aceite, el atleta hacia que resaltasen sus músculos. (fig. 26)

Durante el encuentro de lucha se admitia todo tipo de presas sobre la parte superior del cuerpo, estando prohibidas las de las piernas a excepción de la zancadilla. (fig. 27; diaps. 5 y 6)

El sistema para determinar el vencedor era el mismo que se seguía en Grecia, era necesario derribar al contrario tres veces o conseguir que tocase tierra con determinada parte del cuerpo por tres veces. (33)

En el pancrancio, nacido de la fusión de las técnicas del pugilato y de la lucha, todo estaba permitido: desde patadas a puñetazos, llaves y estrangulamientos, todo excepto morder y arañar. (34) El pancracista no usaba sin embargo los "guantes", razón por la que posiblemente Artemidoro consideraba menor su peligrosidad que la del pugilato. (35)

El pentatlon:

En lo que respecta a las cinco pruebas del pentatlon, esto es, la carrera del estadio, el salto de longitud, el lanzamiento de disco, el de jabalina y la lucha, el único dato

seguro es que la lucha constituía, al menos en el mundo griego, la última prueba. (36)

En el salto, al igual que los griegos, utilizaban halterios, que en época romana presentaban una forma cilíndrica, como se puede ver en el mosaico de Tuscolo (fig. 28) o en el mosaico de las muchachas de Plaza Armerina (fig. 29), no dándose ningún tipo de diferencia en las otras pruebas del pentatlón, desde el punto de vista técnico. Se aplicaban las normas locales tanto en lo referente al número de lanzamientos permitidos en el disco y en la jabalina, como en el sistema utilizado para decidir el vencedor del "quinqertium".

5.2.6. Notas bibliográficas

(1) LIVIO, IX, 25.

(2) "...quadrigas, bigas et equos desultorios agitaverunt nobilissimi iuvenes." *Caes.*, 39.

(3) *Mon. Anc.* III, 5.

(4) *Suet. Aug.*, 43.

(5) *Plut. Cat. Min.*, 3, 1-2

(6) *Cass. Dio.* XLIII, 23, 6; *Suet. caes.* 39, 2.

(7) *Cass. Dio.* XLIII 20,2; XLIX 43, 3.

(8) *Cass. Dio.* LI 22, 4, LIV 26, 1, LV 10, 6.

(9) *Suet. Aug.* 43, 2.

(10) *Cass. Dio.* LIX 7, 4; *Suet. Calig.* 18, 3.

(11) *Tac. Ann* XI 11, 2; *Suet. Claud.* 21, 3; *Ner.* 7, 1.

(12) Virgilio hace una particular descripción de este juego en el libro V de La Eneida: "Avanzan los muchachos en sus caballos vistosamente enjaezados y desfilan en buen orden a la vista de sus padres, entre los aplausos entusiastas de los jóvenes teucros y sicilianos. Todos ostentan al uso sujeto el cabello con una guirnalda de ramas; todos llevan dos jabalinas de cerezo silvestre con punta de hierro; a unos les penden del hombro ligeras albas, una flexible cadena de oro labrado les ciñe el cuello, cayendo sobre el pecho. Van divididos en tres compañías, cada una de doce muchachos, y al mando de tres capitanes de su misma edad, escarcean en vistoso alarde... Luego que recorrieron alegres en sus caballos todo el ámbito del circo para que los contemplaran los suyos, Epítides, al

verlos ya dispuestos, dió la señal con la voz y chasqueó su látigo, con lo que partieron todos de frente a la carrera, se dividieron luego en tres bandas y de nuevo volvieron atrás a la voz de sus jefes, como si fueran a acometerse con las jabalinas. En seguida emprenden nuevas carreras y contracarreras, y se confunden y revuelven en encontrados giros, simulando un combate, y muchas veces huyen, otras se embisten y escaramuzan y otras, en fin, marchan juntos como si hubieran ajustado paces. Cual en otro tiempo, dicen, el laberinto de la montuosa Creta, con sus mil oscuros e insidiosos recodos, formaba una intrincada madeja en que todos se perdían irremisiblemente, tal los hijos de los teucros cruzan y borran los rastros de sus caballos en la carrera, entretejiendo en sus juegos la fuga y la batalla..."

(13) Virgilio, *Aen.* V, 602.

(14) *Pro Caelio*, V. 2.

(15) *Aug.* 43, 5.

(16) *Ann.* XIV, 17.

(17) Digesto XLVIII.

(18) *Gord.* 4, 6.

(19) *Carm.* 23.

(20) En realidad los testimonios que nos han llegado con respecto a esta fecha son contradictorios: Eusebio habla del 27, fecha en la que Octavio asume el título de Augusto; S. Girolamo se refiere al 29; Casiodoro al 30. (Cf. MORETTI: Iscrizioni agonistiche greche).

(21) Cf. TEJA: L'esercizio fisico nell'antica Roma, pag. 68.



- (22) Otra *Sebastà* aparece recogida en Alejandría.
- (23) Suet. *Aug.* 59.
- (24) Cf. lo dicho en el capítulo de Grecia al hablar de estas pruebas.
- (25) BAUMEISTER: Denkmäler des Klasichen Altertums, pag. 522.
- (26) GENTILI: *Il mosaico della lampadedromia nella villa di Piazza Armerina*, pags. 194-202; A.A.V.V.: Filosofiana, la villa di Piàzza Armerina, pag. 362.
- (27) Cic. *ad Herenn.* IV, 46.
- (28) Pind. *Nem.*, IV, 96; Plin., *Ep.* VIII, 14, 21.
- (29) Para una evolución de esto "guantes" ver el capítulo correspondiente al pugilato en Grecia.
- (30) BAYET: Literatura latina, pag. 116.
- (31) Luc. *Anach.* 2, 29.
- (32) Filostr. *Gym.* 56.
- (33) HARRIS: Sport in Greece and Rome, pag. 21.
- (34) Filostr. *imag.* II, 6.
- (35) I, 62.
- (36) Cf. lo dicho al respecto en el capítulo de Grecia.

(37) Para el papel de los ediles en la organización de los juegos cf. GAUDEMET, Institutions de l'Antiquité, p. 295 y sg. y pags. 347-348.

## FIGURAS



fig. 1.- Medallón de Augusto. Roma,  
Museo de la Civilización Romana.



fig. 2.- Relieve con cortejo de jóvenes.  
Primera mitad del siglo II d. d. C.  
Calco, Roma, Museo de la Civilización Romana.

A black and white photograph of a large, bulbous ceramic jar or amphora. The jar has a high, curved handle on the left side. The body is decorated with a prominent circular motif, possibly a stylized face or a religious symbol, which is partially obscured by a dark, irregular shape. The surface of the jar appears aged and textured. The background is dark and grainy.

fig. 4.- *Oinochoe* de Tragliatella.  
Siglo VII a. d. J. C.  
Roma Museo Capitolino.

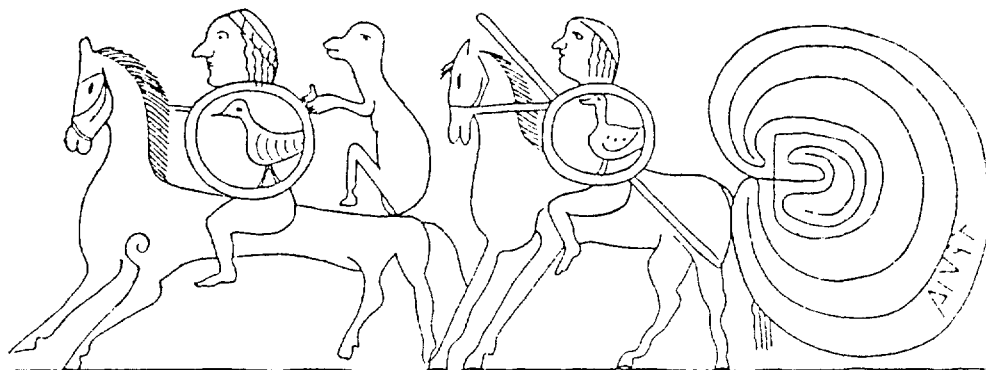


fig. 5.- Detalle del *oinochoe* de Tragliatella  
en el que aparece el *lusus Troiae*.



fig. 6.- Cabalgata de los jóvenes pertenecientes a la  
*Iuventus* de *Virunum*. Mediados del siglo II d. d. J. C.  
Calco, Roma, Museo de la Civilización Romana.

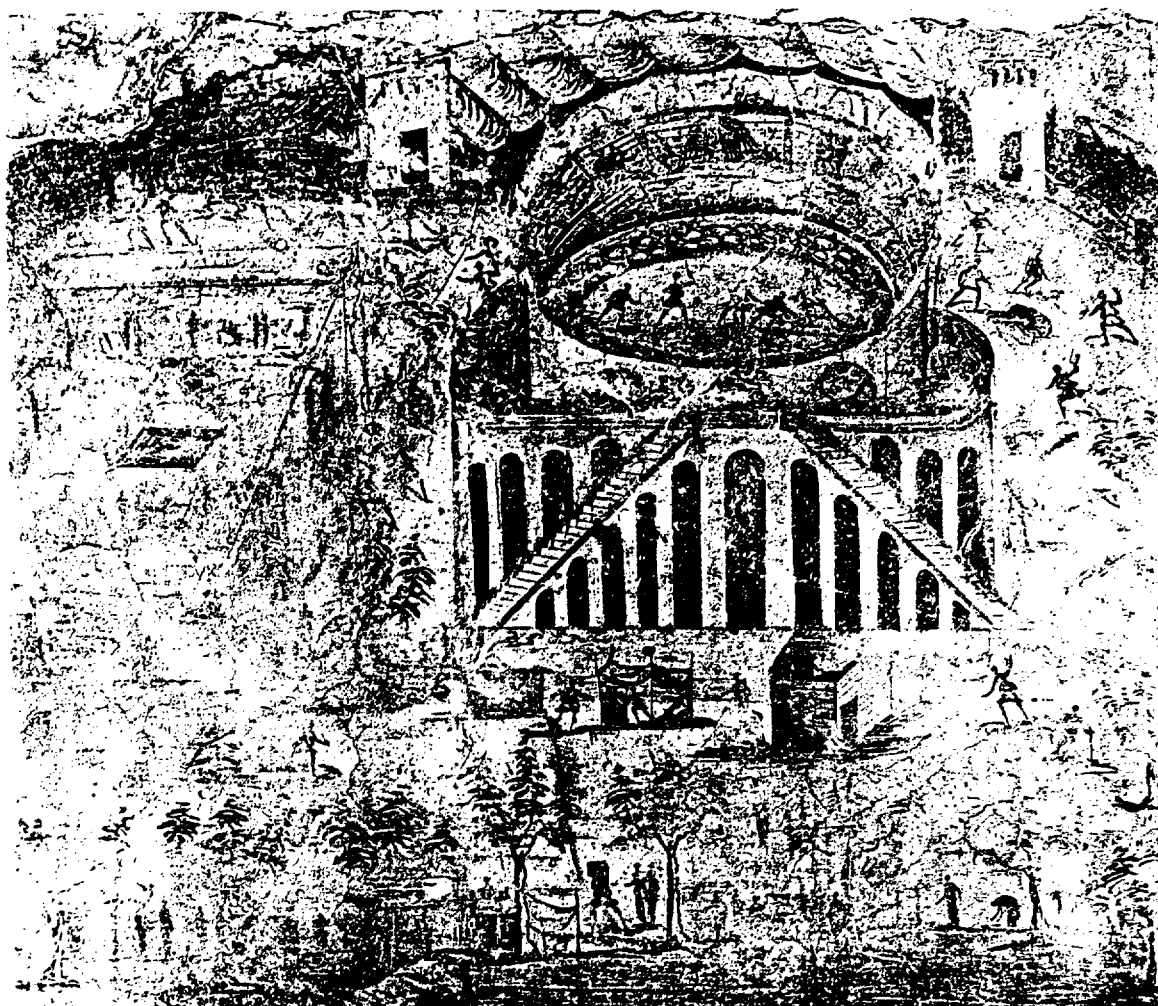


fig. 7.- Reyerta entre Pompeyanos y Nucerinios en el anfiteatro de Pompeya. De una pintura de Pompeya. Nápoles. Museo Arqueológico Nacional.

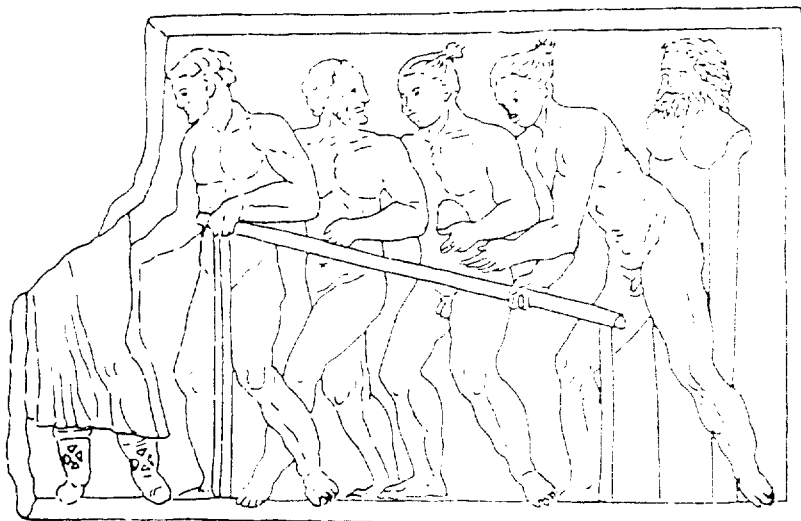


fig. 8.- Salida de los corredores en un dibujo  
del Codice Vaticano Latino 3439.

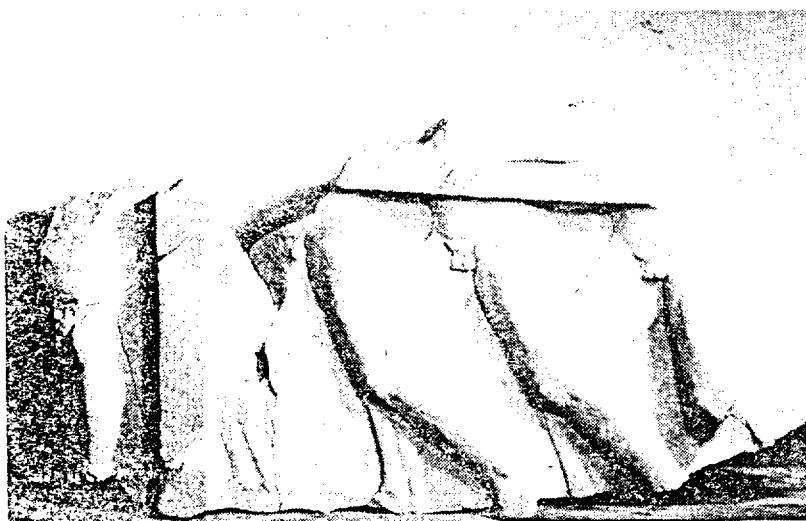


fig. 9.- Salida de los corredores.  
Museo Vaticano.





fig. 10.- Pugilista. Mosaico de las Termas  
de Caracalla.  
Roma, Museo Vaticano.

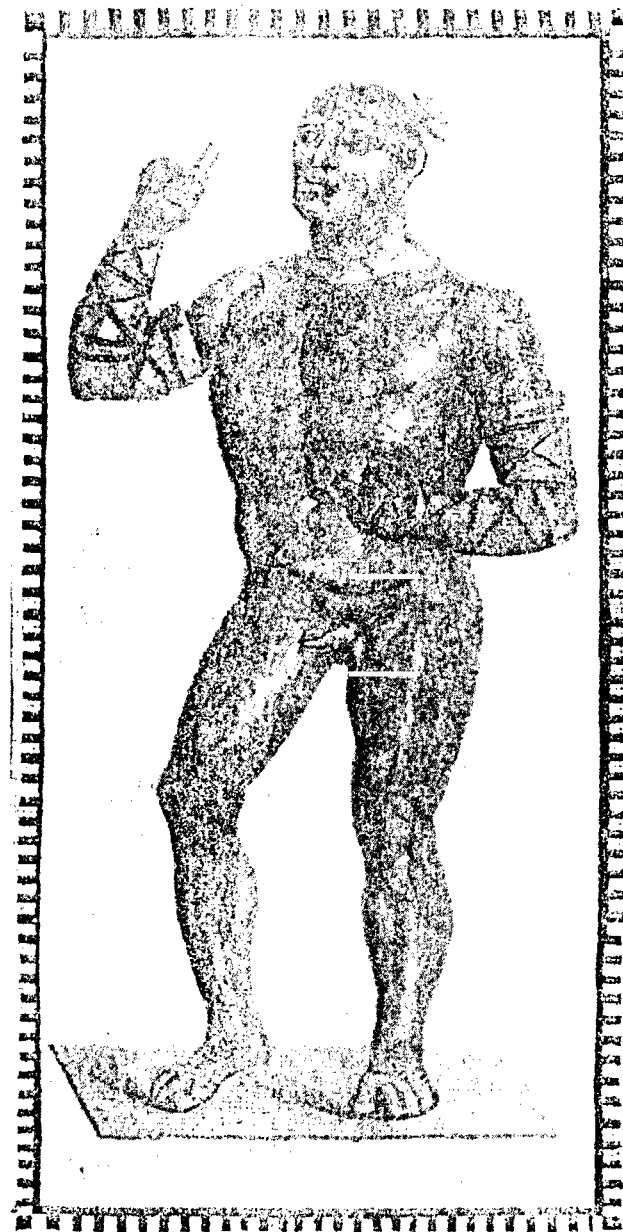


fig. 11.- Pugilista. Mosaico de las Termas  
de Caracalla.  
Roma, Museo Vaticano.

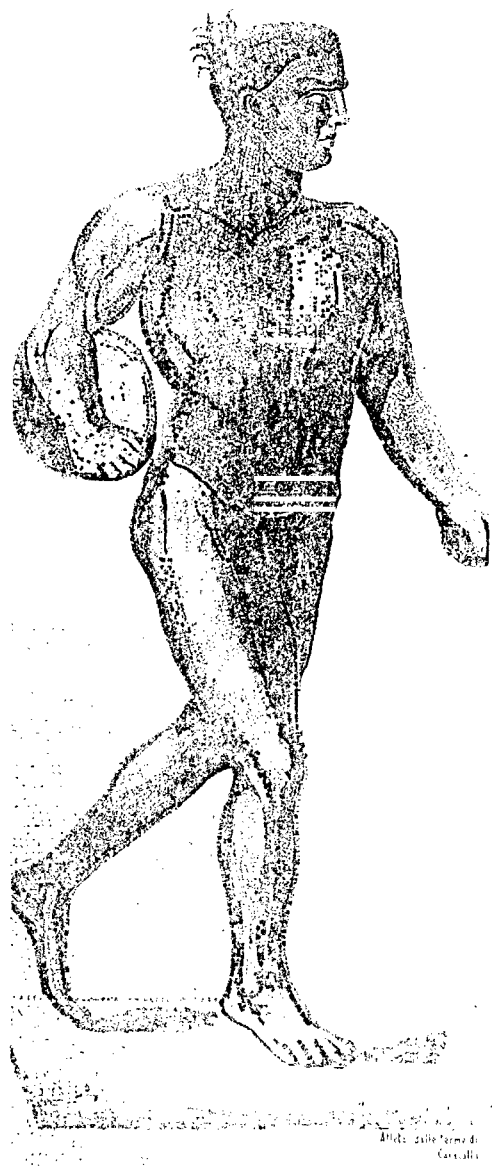


fig. 12.- Discobolo. Mosaico de las Termas  
de Caracalla.  
Roma, Museo Vaticano.

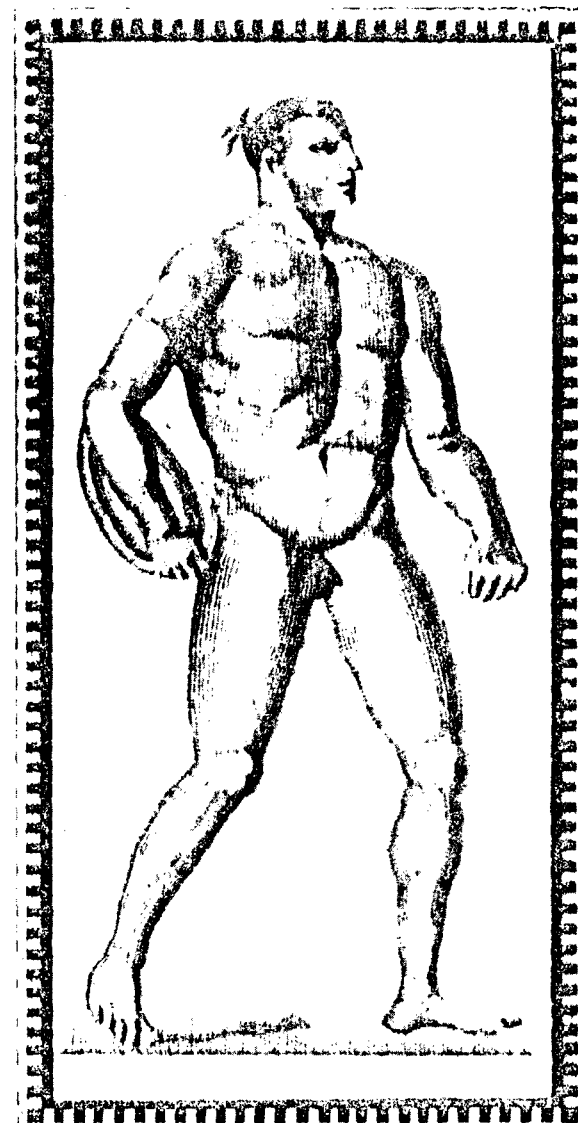


fig. 13.- Discóbolo. Mosaico de las Termas  
de Caracalla.  
Roma, Museo Vaticano.



fig. 14.- Crátera ática de figuras rojas.  
Florencia, Museo Arqueológico.



fig. 15.- *Oinochoe* de figuras rojas.  
Fines del siglo V.  
Paris, Louvre.

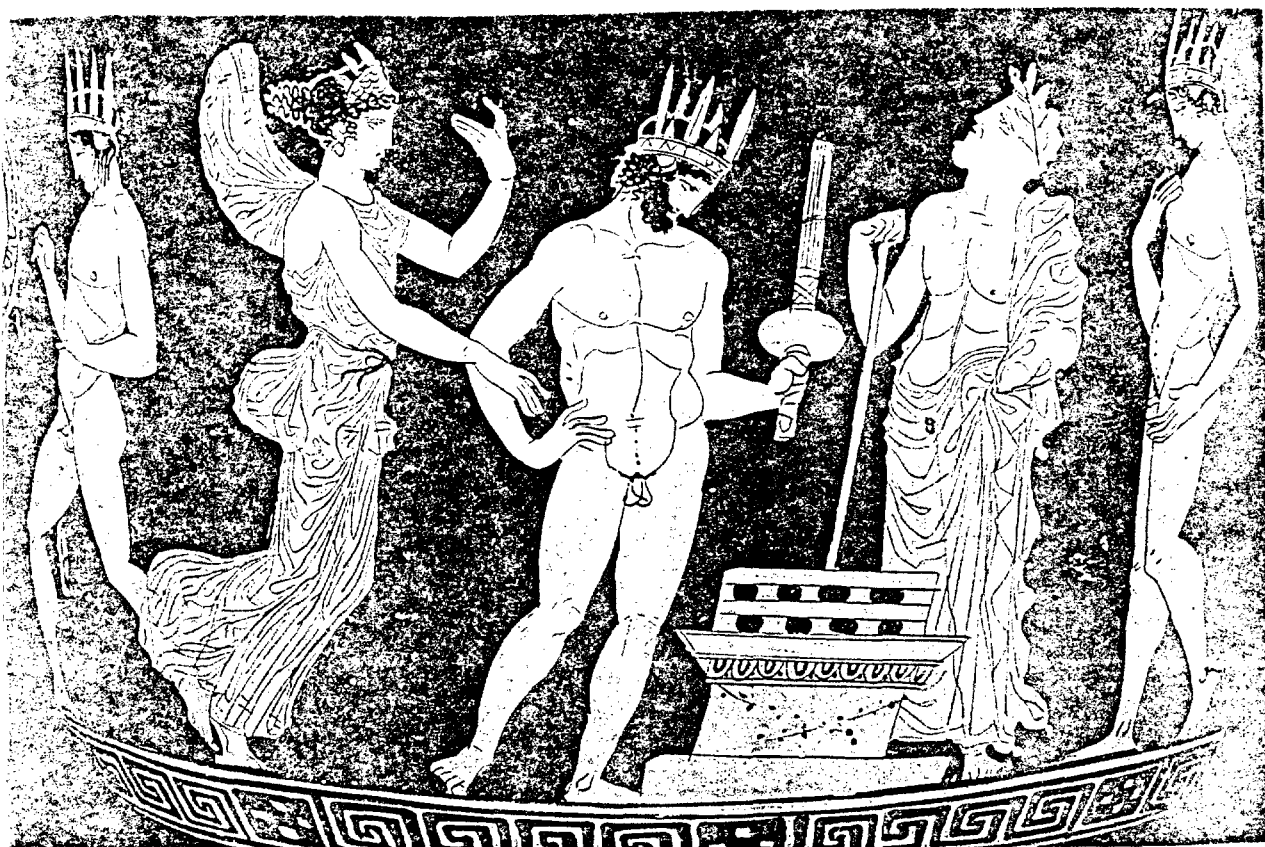


fig. 16.- Crátera de figuras rojas. 410 a. d. J. C.  
Londres, Museo Británico.



fig. 17.- Crátera acampanada procedente de Gela.  
Baltimore.



fig. 18.- Pelique de figuras rojas.  
Museo Arqueológico de Atenas.



fig. 19.- Pelique del siglo V a. d. J. C.  
Londres, Museo Británico.



fig. 20.- Kylix de figuras rojas.  
Madrid, Museo Arqueológico.

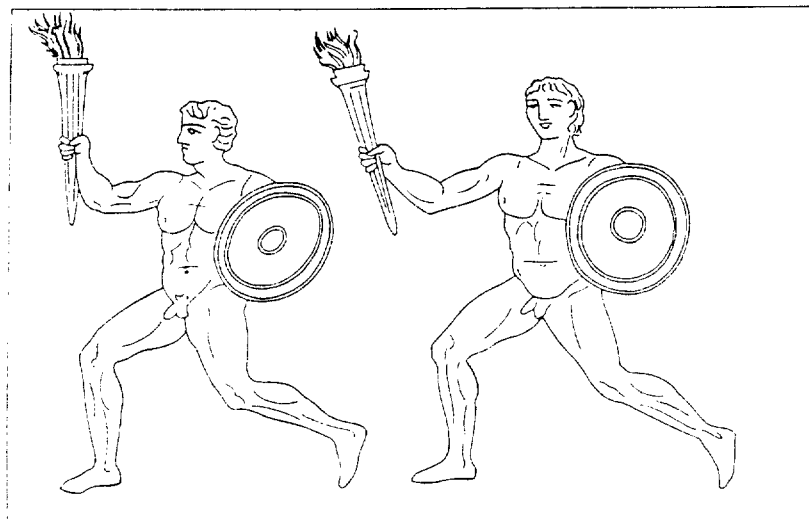


fig. 21.- Corredores de lampadedromia  
del mosaico Albani.



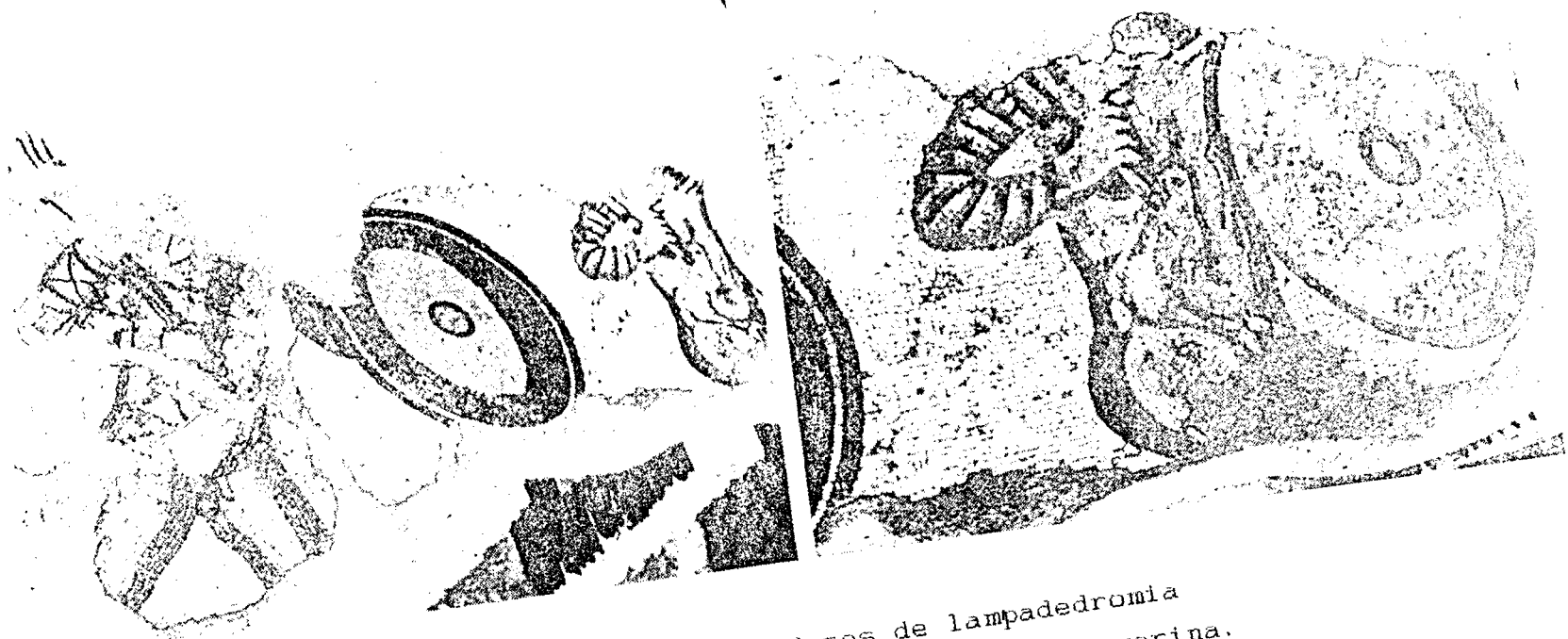


fig. 22 (a, b).- Corredores de lampadedromia  
del mosaico de Plaza Armerina.



fig. 23.- Estrigilo de bronce.

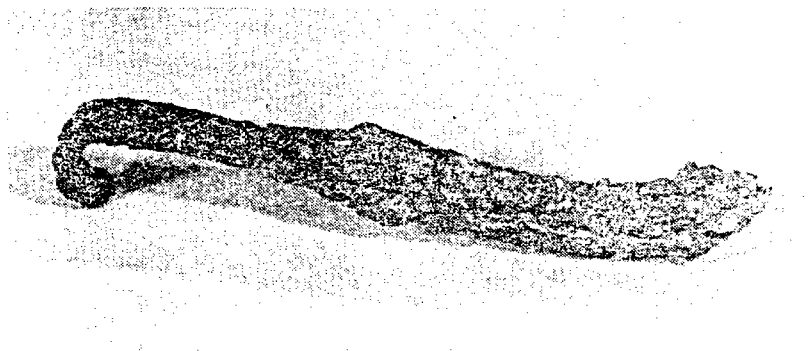


fig. 24.- Estrigilo de hierro.

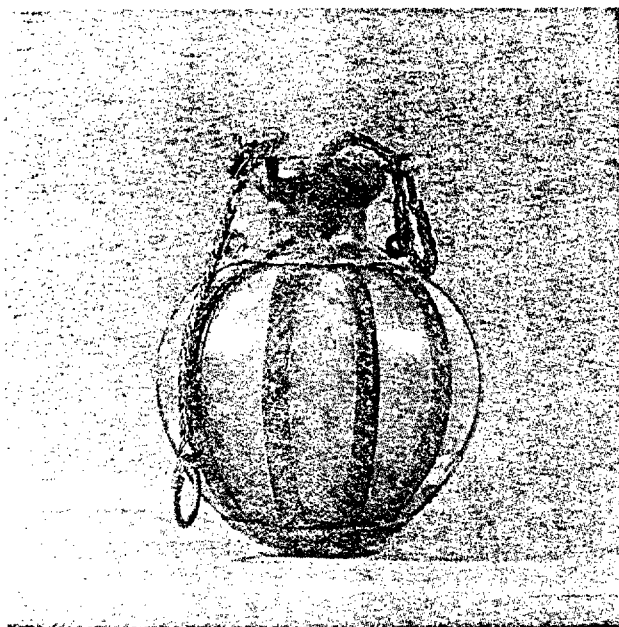


fig. 25.- Ampolla para aceite de palestra.

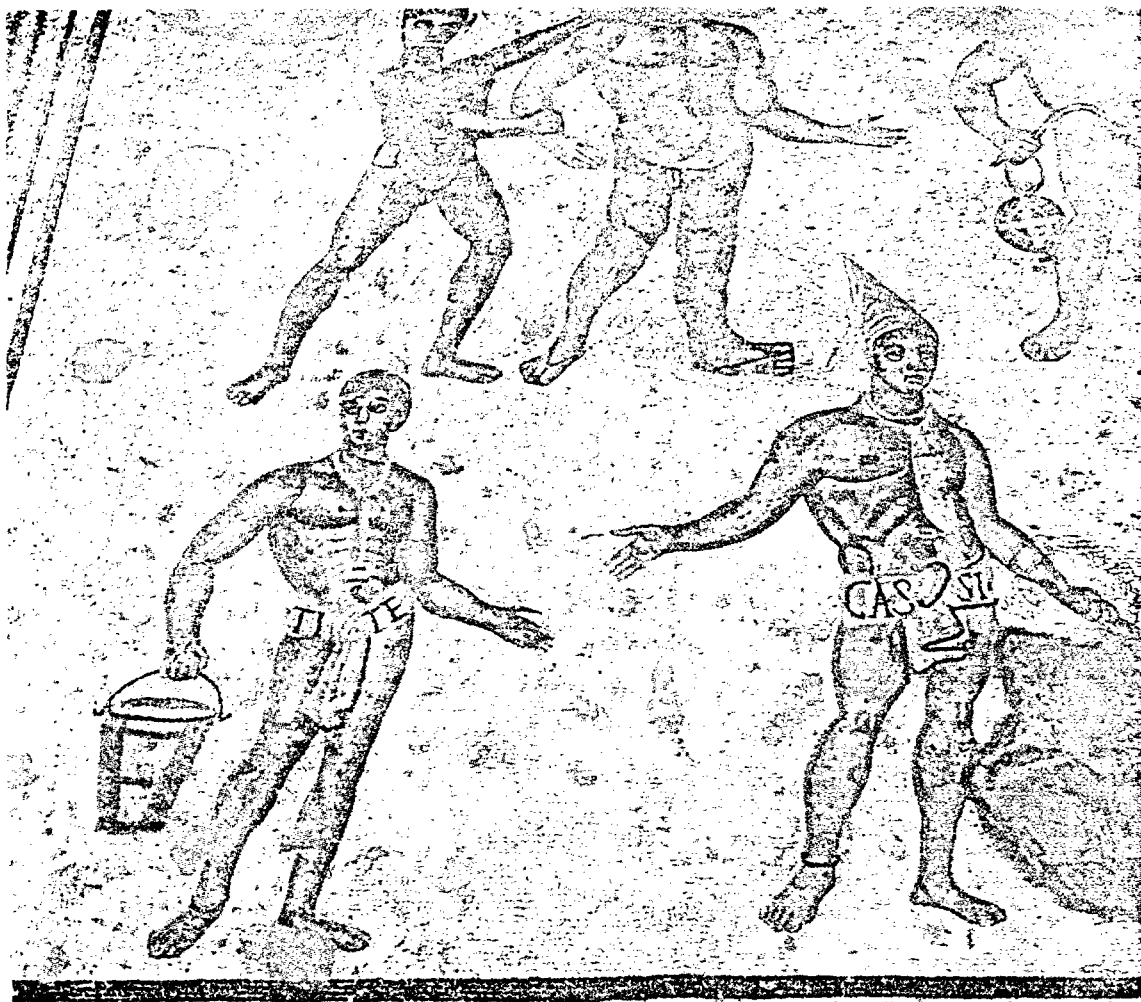


fig. 26.- Mosaico de la sala de los "Unciones".  
Plaza Armerina.

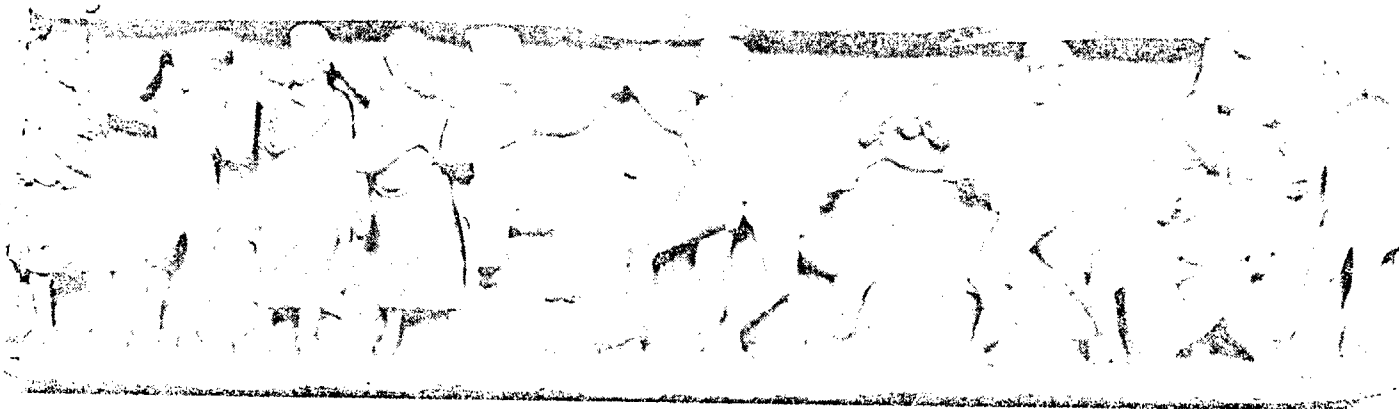


fig. 27.- Relieve con escena agonística.

Roma, Museo de la Civilización Romana.



fig. 28.- Reproducción del mosaico con atletas de Tuscolo.

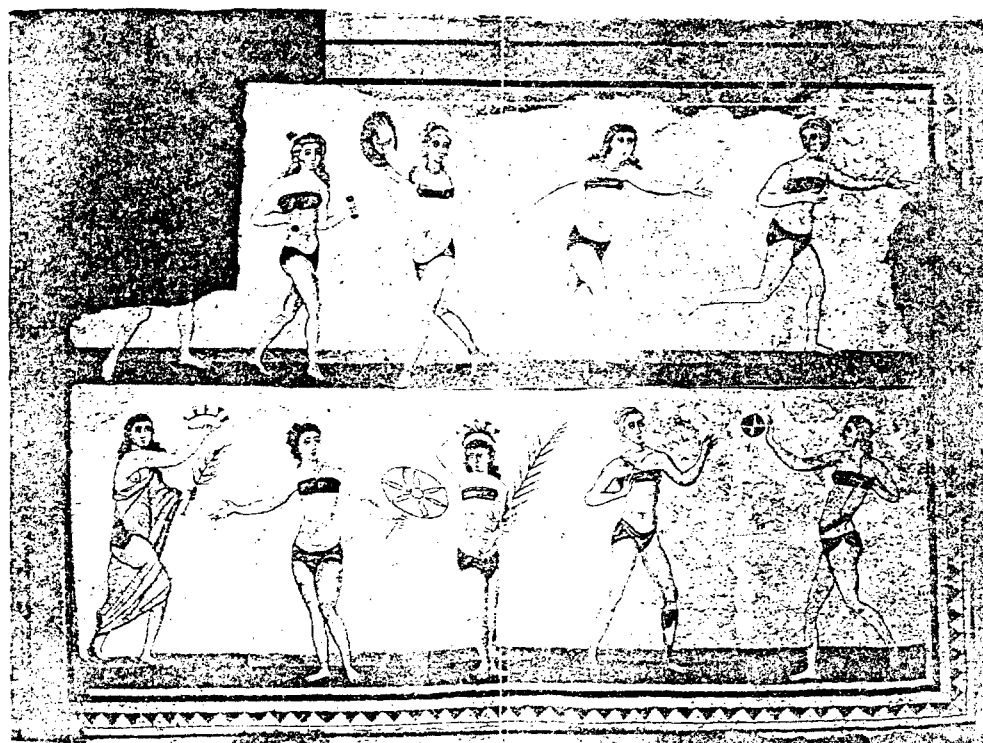


fig. 29.- Figuras femeninas representadas con halterios, el disco y en la carrera, Plaza Armerina.

## 5. LAS RAICES CIUDADANAS DEL ESPECTACULO DEPORTIVO

### 5.3. *LUDI, MUNERA, CERTAMINA.*

5.3.1. Puesta en escena de los juegos y control del Estado.

5.3.2. El rito de la procesión.

5.3.3. Las competiciones ecuestres.

5.3.3.1. La condición social de los aurigas.

5.3.4. Juegos gladiatorios.

5.3.4.1. Los gladiadores.

5.3.5. Notas bibliográficas.

### 5.3. LUDI, MUNERA, CERTAMINA

Los juegos atléticos griegos, como tales, no consiguieron nunca, en Roma, ni remotamente, la popularidad que tuvieron en Grecia. En realidad, los espectáculos "deportivos" que siempre prevalecieron entre los romanos eran de otro tipo. Podemos decir que se encontraban encuadrados en dos categorías fundamentales muy distintas: La de los *ludi* y la del *munera*. De la primera formaban parte, junto con las representaciones teatrales, las carreras de carros (especialmente las de cuadrigas) que, a medida que se fueron desarrollando, tomaron el nombre de *ludi circenses*; en la segunda se incluyen, junto con los combates de gladiadores, las *venationes* (caza de animales feroces). Espectáculos menos comunes eran las *naumaquias*, enfrentamientos navales que precisaban de grandiosas piscinas artificiales.

Las celebraciones lúdicas específicas son los elementos más móviles y que más evolucionan en la medida en que la intervención de las masas, a través de una comunicación real y directa, constituyen la base concreta y permanente en función de la cual se efectúan las transformaciones.

#### 5.3.1. Puesta en escena de los juegos y control del estado.

Desde el punto de vista de la creación y de la puesta en escena de los juegos, hasta finales del siglo III, podemos



considerar que, tras una etapa de creación a partir de elementos etruscos e itálicos, que nos remiten a las complejas tensiones en cuyo interior se constituyó la Roma arcaica, durante la República se desarrolló una regulación de las celebraciones en el marco general del culto. Esta fase organizativa se puede insertar en el campo de las luchas sociales.

Los *Ludi Romani* o *Magni* instituidos según la tradición, por Tarquinio Prisco, a partir de la creación de los ediles curules, en el 366 a. d. J. C., pasaron a ser organizados por éstos anualmente (1), celebrándose en el *Circus Maximus*. Su duración pasó a ser de 16 días en la época *cesariana*, desarrollándose del 4 al 19 de septiembre, con una primera fase de 9 días (4-12) dedicada a los *ludi scaenici* y una segunda, de cinco (15-19) dedicada a los *ludi circenses*.

Más tarde se introdujeron los *ludi Plebei*, celebrados por los ediles plebeyos. Instituidos después de la secesión de la plebe en el 499, se convirtieron en anuales a fines del siglo III, en el 220 ó 216. (2) Se celebraban en el circo Flaminio, del 4 al 17 de noviembre, e incluían también *ludi scaenici* y *circenses*.

Si tenemos en cuenta que, los juegos organizados por los magistrados constituían una parte del aparato ideológico, a partir del momento en que los juegos Plebeyos pasan a ser anuales, pueden ser interpretados también como parte de ese mismo aparato y, en tanto que tal, pasan a encontrarse en el centro de los antagonismos que enfrentan a la plebe y a los patricios, en lucha por el control del poder político, es decir, por la hegemonía. Y, más allá de la simple identificación que salta a la vista entre todo lo que es "muy grande" (Júpiter, el Circo y los Juegos) con el patriciado y Roma, aparece claramente que, la batalla sostenida por conseguir una periodicidad anual, es una batalla política y

una batalla de clases, donde podemos constatar la dureza de la lucha en la diferencia de un siglo y medio, a groso modo, que separa la anualización de los Grandes Juegos y de los Juegos Plebeyos.

Los *juegos seculares*, unidos a la vocación de aniversario, representan una forma esencial de juegos. Su primera celebración se remonta al 348, en el marco de la lucha contra los latinos. Estos juegos integran dentro de la exaltación comunitaria, viejas ceremonias nocturnas del *Terentum*, cerca del Tiber, celebradas en honor del Dis Pater y de Proserpina. Su desarrollo seguramente fue debido al movimiento de helenización, que reforzaba ciertas especulaciones secularistas y ciertos elementos concretos del ritual, especialmente las carreras de caballos, que se integran aquí en un proceso sincrético sobre el viejo ritual del caballo de octubre, el *October equus*, y sobre el de las *Equirria* de Marzo, de modo que a través del juego de palabras *Terentum/Tarentum*, pasan a ser los Juegos Tarentinos.

Esta forma particularmente compleja de los juegos ocupa, con sus transformaciones, hasta principios del siglo III de nuestra era (hasta el 204 concretamente), un lugar determinante en los ritos destinados a asegurar la reproducción de la comunidad. (3)

En esta primera fase de la constitución del Estado republicano, la organización y el control de los juegos se impone como una necesidad al patriciado. En un siglo y medio fueron creados los tres grandes tipos de juegos destinados, dentro de la más pura tradición etrusca, a volver a renovar el apoyo de las masas a los grupos que monopolizaban el poder y el Estado, que simbolizaban de este modo los intereses de toda la comunidad. La naturaleza plebeya de uno de esos juegos puede parecer un contrasentido pero, es evidente que las grandes familias plebeyas, que jugaban un papel importante en

los inicios del siglo V, encontraron así el modo de materializar su fuerza ascendente, integrando en la comunidad al resto de la plebe. Esta clientela, que en los Juegos Plebeyos organiza y aumenta su cohesión y dependencia, es indispensable a las grandes *gentes* plebeyanas en su combate por la igualdad de derechos con el patriciado. Esto es lo que proporciona la medida del funcionamiento de los Juegos Plebeyos, como lugar de organización de la fuerza de las masas plebeyanas, frente al patriciado, y como lugar de su sometimiento a las grandes *gentes* del Aventino, en el momento en que estos últimos constituyen, con el patriciado, la aristocracia dominante en el seno de una *nobilitas* que maneja bien los aparatos hegemónicos que son los juegos en su diversidad.

La multiplicación de los juegos especializados marca la siguiente etapa. Corresponde exactamente a la crisis de la segunda guerra púnica, que pone de manifiesto las dificultades por las que atraviesa, a todos los niveles, la aristocracia senatorial dominante, aparentemente incapaz de dirigir el Estado y de asegurar la integridad de la comunidad. Las plegarias a los dioses, realizadas evidentemente dentro del marco de los juegos, se ofrecen, lógicamente, como práctica de desplazamiento de las dificultades presentes a modo de justificación y como solución de emergencia. De ahí el aumento de las creaciones:

212: los Juegos de Apolo, que pasarán a ser anuales a partir del 208.

204: los Juegos de Cibeles, que pasarán a ser anuales a partir del 191.

202: los Juegos de Ceres.

173: los Juegos de Flora.

Todos se crean como juegos votivos, posteriormente renovados y finalmente perennizados bajo la forma de juegos

anuales. De hecho son copia exacta de los Juegos Romanos, pero su organización (preponderancia de los juegos escénicos sobre los juegos de circo) revela, como por otro lado sus destinatarios, la apertura decisiva de la religión romana al helenismo, en el momento en el que Roma se lanza a la conquista del Mediterraneo oriental.

En los últimos siglos de la República se operan una serie de transformaciones decisivas con una intensa multiplicación de tipos y de formas de juegos, con una brutal aceleración de su ritmo que obliga a preguntarse a qué exigencias responden, a qué imperativos políticos, en esta etapa de desarrollo imperialista acelerado que ve la exacerbación de los antagonismos y de las luchas de clases, con el crecimiento de las aspiraciones al poder personal.

La multiplicación de tipos de juegos, la enorme diversificación de sus modas y los niveles de funcionamiento y de intervención constituyen un conjunto de signos que muestran claramente que es, entonces, necesario para la clase dominante reorganizar los procesos de obtención de consenso, especialmente en los juegos, que son masivamente utilizados para solicitar casi permanentemente la atención del pueblo. La posibilidad de intervenir por medio de celebraciones cíclicas o por celebraciones puntuales, constituye una de las capacidades inagotables de legitimación, de justificación y de conciliación. Pero es evidente que, en los siglos II y I, esto se lleva a acabo a costa de contradicciones agravadas y señaladas por el imperialismo, por la ascensión de grandes jefes que actúan como factores de disgregación de las fuerzas sociales organizadas, tales como los vínculos de clientela o de amistad, minando por lo tanto, de modo determinante, las bases tradicionales de la hegemonía.

Así, cuanto más se multiplican y diversifican los juegos, más las clases dominantes tratan de organizar su

defensa, más se desarrollan los lugares donde se refuerzan las contradicciones y las luchas que continúan expresándose aquí, en la reorganización misma, bajo modos tradicionales.

Desde el punto de vista tipológico se han realizado distintas ordenaciones. Para Coarelli y Tamassia la distinción fundamental entre los juegos viene señalada por el hecho de que unos sean *ludi* ordinarios (*stati, stativi o solemnes*) y otros extraordinarios (*votivi*), siendo el segundo criterio adoptado por estos autores para su clasificación, su consideración de públicos o privados (4); Clavel-Lévêque considera que parece "logique de distinguer les jeux en fonction d'un critère de périodicité... les jeux à périodicité (longue, annuelle et moyenne) et les jeux de circonstance (funéraires, votifs et triomphaux) (5), mientras que Angela Teja opta por una división en dos grupos: cronológica para todos aquellos juegos en que se conoce la fecha de su fundación y alfabética para los casos en los que se desconoce este dato. (6)

Al final de la época imperial se llegaron a celebrar juegos durante 177 días al año, de los cuales 101 estaban dedicados a espectáculos teatrales, 66 a los circenses y 10 a los *munera* gladiatorios.

### 5.3.2. El rito de la procesión

La naturaleza fundamental de los *ludi* y que ha sido señalada repetidamente, es el carácter religioso, con todo el sentido que este término tenía en la sociedad antigua, donde era mucho más amplio que para nosotros. Como en Grecia, las competiciones "deportivas" (y las representaciones teatrales) no tenían sentido fuera del marco cutual; los *ludi* eran, básicamente, fiestas religiosas, de hecho se realizaban coincidiendo con las principales fiestas del calendario

litúrgico. Esto explica las razones de la estrecha relación entre cava teatral y templo, que dio origen a una forma arquitectónica especial, la del teatro-templo, que, proviniendo en último término del modelo helenístico, conoció en Italia su desarrollo más amplio y original: los espectáculos teatrales, como recuerda Cicerón, a propósito de los *ludi Megalenses* en honor de Cibeles, tenían lugar bajo la vigilancia de la propia divinidad. El teatro de Pompeyo (fig. 1) será concebido como una especie de grandiosa escalinata de acceso al templo de *Venus Victrix*, colocado *in summa cavea*.

Del mismo modo, los espectáculos de circo eran precedidos por una solemne procesión, la *pompa circensis*, en la que se transportaban, en andas y angarillas, las estatuas de las principales divinidades y, sus atributos en lujosos carros ataviados, tirados por bueyes, caballos o elefantes, siendo escoltada la imagen de cada dios por sus correspondientes sacerdotes y ministriles. Este desfile triunfal se iniciaba en el Capitolio y bajando al Foro torcía luego a la derecha, pasaba por el barrio Etrusco, por el Velabro y el Foro Boario y entraba en el circo por la puerta central, recorriendo toda la pista. (diaps. 7 y 8; fig. 2)

Respecto al orden en el que desfilaban los distintos participantes en la procesión tenemos varias versiones, en función de los textos sobre los que se apoyan los autores. Para Guillen, cuya fuente es Tertuliano (7) "a la cabeza iba el magistrado organizador de los juegos, de pie, sobre un carro; y si era un cónsul o un pretor, vestido con las insignias de general en día de triunfo: la toga de púrpura recamada de oro sobre la túnica bordada con hojas de palma. Sobre su cabeza, una gran corona de oro figurando hojas de roble, y en su mano, el cetro de marfil terminado en un águila. Delante del carro, largas filas de músicos y otros acompañantes; en torno de él, una muchedumbre de clientes vestidos con la toga blanca", (8) mientras que Clavel-Lévêque,

apoyándose en Dionisio de Halicarnaso (9) considera que "en tête viennent les jeunes de la cité, à cheval ou à pied selon leur rang et les potentialités contenues dans cette belle ordonnance de nature militaire, image d'ordre, d'autorité et de discipline que la procession montre aussi plus loin, dans le dressage des chevaux et la dynamique du ballet musical derrière son maître, puis les concurrents (cochers, cavaliers athlètes), les danseurs rangés selon les trois classes d'âge qui constituent la communauté (hommes faits, jeunes gens, enfants), puis les musiciens, les choreutes, des musiciens à nouveau, les porteurs des instruments des célébrations, enfin les dieux" (10).

#### 5.3.3. Las competiciones ecuestres

Según la tradición fué Tarquinio el Viejo el primero en introducir el pugilato y las carreras de caballos en Roma, en los primeros años de su reinado, es decir, hacia finales del siglo VII antes de nuestra era.

Sin embargo, diversos textos literarios, y por consiguiente distintas hipótesis históricas, muestran opiniones enfrentadas con respecto a la creación de las competiciones hípias. Para unos no habría necesidad de buscar "en el extranjero", lo que los Romanos podían conocer perfectamente por ellos mismos y organizar a su modo. A esta hipótesis autóctona (por llamarla de alguna manera), se oponen los que hacen referencia a una influencia exterior, etrusca para unos, griega para otros.

La hipótesis "autóctona" es sostenida especialmente por Dumézil, que insiste en la tradición vinculando a Rómulo la creación de las carreras de caballos; además, el origen indo-europeo de los Romanos sería suficiente para justificar el interés que este pueblo hubiese podido tener de modo

espontaneo por este tipo de competición: "...il n'y a aucune raison de dire, comme on le fait parfois, que l'idée même des courses est d'origine étrangère. Indo-européens, les premiers Romains, les Latins avaient amené dans leur cortège le cheval avec toutes ses utilisations, y compris celle-ci..." (11)

Los primeros juegos con carreras de caballos que examinamos son las *Consuali*, ligadas, como es sabido, al rapto de las Sabinas (fig. 3) [lo que en sí no deja de plantear problemas (12)]. Estas fiestas estaban, como su nombre indica, organizadas en honor del dios Conso (fig. 4), dios agrícola, y Dumézil justifica la relación de las pruebas con un dios de estas características debido a que "les travaux pénibles (moissons, transport, *tribulatio*, etc.) sont achevés, donne quelque détente non seulement aux hommes mais à leurs auxiliaires quadrupèdes" (13). Y dado que el altar subterráneo de Conso se encontraba en el Valle Murcia, Dumézil ve en ello la razón para que termine albergando al Gran Circo. Contra esta opinión se manifiesta Thuillier quien, partidario de la influencia etrusca en este tipo de competiciones, considera "plus raisonnable de penser que ce sont les conditions naturelles de cette dépression, admirablement située entre le Palatin et l'Aventin, qui ont déterminé son choix comme champ de courses: et ces spécialistes des spectacles hippiques qu'étaient les Etrusques ne pouvaient se tromper, en arrivant à Rome, sur l'intérêt qu'offrait un tel emplacement, -quelles que soient les divinités qui y étaient déjà installées" (14), a lo que, siguiendo a Piganiol (15), añade que habría que sumar un cambio en la concepción del dios Conso que, por influencia etrusca igualmente, habría pasado, debido a su carácter subterráneo (en tanto que agrícola) a funerario, lo que justificaría su vinculación a las carreras de caballos, dado que este animal era considerado él mismo funerario.

En apoyo de esta transformación de Conso dice Ogilvie: "Thus Greek concepts suggested the wholly false and un-Roman



notion that the Consualia were held in honour of *Neptunus Equestris*. The early Neptune shared only the aquatic functions of Poseidon, his Greek counterpart. Three stages, Latin, Etruscan, and Greek can be postulated for the evolution of Consus..." (16)

El otro testimonio que Dumézil recoge en apoyo de su teoría en favor de considerar las pruebas hípicas como autóctonas, es el que hace referencia a las *Equirria* (Ecurria), que numerosos textos atribuyen igualmente a Rómulo. (17) El nombre de la fiesta es suficientemente explícito como para que no existan dudas respecto a que las carreras de caballos se practicaban desde los orígenes; el texto de Varrón en el que se hace referencia a esta fiesta no es menos revelador: "Ecurria ab equorum curso: eo die enim ludis currunt in Martio Campo" (18). A partir del momento en que le damos cierto crédito a estos textos antiguos, no hay ninguna razón aparente para poner en duda, sino la atribución a Rómulo mismo de la creación, al menos la antigüedad y el carácter latino de la manifestación. (19)

Contra esta postura que defiende un carácter nacional de las pruebas hípicas, ya hemos visto que autores como Thuillier, sostienen el posible origen etrusco (20) o, en otros casos el griego, teoría esta última que tiene fácil aceptación, dada la tendencia general a atribuir el origen de todos los juegos (o casi todos) a Grecia. Para los que gustan de ella, el texto base es la frase de Tácito: "Maiores quoque non abhoruisse spectaculorum oblectamentis, pro fortuna quae tum erat, eoque a Tuscis accitos histriones a Truriis equorum certamina" (21), que nos remite, como podemos ver a *Thurii*, es decir, a la Magna Grecia.

Lo que es evidente, al margen de todas estas consideraciones, es la enorme repercusión que el espectáculo circense llegó a tener entre los romanos. En opinión de

Juvenal, que en su Sátira X, acuñó la famosa frase "...duas tantum res anxius optat panem et circenses" (22), la distribución gratuita de trigo y los juegos de circo eran la únicas cosas que el pueblo de Roma demandaba.

Con el tiempo, los espectáculos de circo fueron mejorando su decoración y la serie de pruebas se fue completando y enriqueciendo. A los juegos de un día siguieron *ludi* de una semana, novenas, quincenas, haciéndose el programa cada vez más amplio y complicado. Lo mínimo para una carrera era de siete vueltas a la pista, y en los tiempos de Augusto se contabilizaban una docena de pruebas al día. Las carreras duraban desde el alba hasta la puesta del sol, con una breve pausa a media mañana. Sin embargo, muchos no abandonaban el circo para comer para no perder el lugar, por lo que se estableció la prohibición de consumir comida o bebida en él. Cuenta Quintiliano (23) que Augusto reprendió a un caballero porque había bebido durante el espectáculo, diciéndole que eso se hacía en casa, el caballero le respondió: "César, si tu te vas estás seguro de que a la vuelta encontrarás tu asiento libre". Otra regla impuesta a los ciudadanos romanos era la obligatoriedad de asistir con toga de gala a los espectáculos, y no podían cubrirse con la capa a no ser que el tiempo fuese muy malo y el príncipe lo hubiese permitido. (24)

Surge la cuestión de cómo era posible soportar tantas horas en el circo. Evidentemente la pasión debió de jugar un papel importantísimo y la diversión no faltaba nunca gracias a los histriones que se exhibían en los momentos de pausa para mantener siempre vivo el espectáculo. (diap. 11) Incluso la prueba más simple era seguida de las acrobacias de los *desultores* (fig. 7 a 9), que eran especialistas en conducir varios caballos al mismo tiempo mientras saltaban de un animal a otro. Otros aurigas manejaban armas y simulaban combates, cabalgaban de rodillas o tumbados sobre el caballo y recogían al vuelo un trapo o saltaban obstáculos de cuatro caballos.

Las carreras variaban según el número de caballos que conducía cada auriga: carreras con bigas (diaps. 12 y 13; fig. 10), trigas o cuadrigas (diap. 9, 10, 14 a 18; figs. 5, 6, 11 a 20) (25). La señal de partida era dada por un magistrado, que al sonar de una trompa hacía caer un trapo en la pista. (diap. 19; figs. 21 a 23) Cada *missus*, como se llamaba la carrera, contaba con cuatro participantes, representantes de las cuatro *factiones* o partidos (diap. 20 y 21; fig. 24), cuya colocación en los puestos de salida era establecida por medio de un sorteo (fig. 25). Después de ésto el público apostaba hasta lo inverosímil. Existían registradores para las apuestas o *sponsiones*, al final de la carrera se escuchaban gritos de alegría o de desilusión.

Fuese debido a la gran pasión de los Romanos por las carreras, fuese debido a la necesidad de organizarlas por medio de gente especializada, lo cierto es que se llegó a la formación de cuatro facciones (diaps. 22 a 25; fig. 26), que se distinguían por el color de la túnica del auriga. Inicialmente existían tan solo las facciones de los Rojos y de los Blancos, posteriormente, en época de Augusto, se añadieron los Azules, mientras que los Verdes no aparecerán hasta Calígula (26) Cada partido estaba constituido por una *familia quadrigenia*, de la que formaban parte los *agitatores* o aurigas, los *conditores* o guardianes, los *sellarii* y los *margaritarii*, que se ocupaban de embellecer a los caballos (incluso con perlas), los *medici* o veterinarios, los *magistri* o instructores y los *villici*, que se ocupaban del forraje y cosas similares.

Estas facciones eran sociedades comerciales muy fuertes, cuyos colores aglutinaban a los aficionados, ya que, aunque los aurigas o los caballos cambiasen, los colores permanecían, y a ellos eran fieles los aficionados independientemente de quien los llevase. Los mismos emperadores eran de un determinado color: Calígula, Nerón y

Domiciano eran de los "verdes", mientras que Vitelio y Caracalla lo fueron de los "azules". Los organizadores de los juegos tenían que acudir necesariamente a los directivos de estas asociaciones para que les organizaran las carreras.

La pasión por los colores suscitó más de una vez en el circo verdaderas batallas campales entre los espectadores. Se cuenta que Caracalla, durante la celebración de una de estas competiciones, ordenó que mataran a todos los que gritaban contra los azules, que como hemos dicho era su color, y sobradamente conocidos son los disturbios del Hipódromo de Constantinopla.

Para la competición los carros se colocaban en los puestos de salida (carceres), que estaban cerrados simplemente con una soga. Los aurigas llevaban sobre la cabeza un yelmo de metal y vestían una túnica corta, muy ajustada, del color que representaban y ceñida con la faja de correas de cuero. En ellas llevaban un puñal por si fuera necesario cortar las bridas que se sujetaban a la cintura. Los caballos iban sujetos con las bridas y un simple correaje adaptado a la parte posterior del cuello y pecho, que se unía al timón. Los carros debían de ser lo más resistentes posible, con el menor peso que se pudiera: el timón, un eje con dos ruedas y sobre ellas una especie de plataforma cerrada por delante y abierta por detrás.

Cada carrera consistía en siete vueltas en torno a la espina del circo. La victoria no dependía sólo de la velocidad, sino también de la estratagema de los cocheros, que solían zigzaguear para cortar el paso a los que seguían. La vuelta trágica era la séptima. El girar sobre la meta lo más rápidamente que se pudiera y el lanzarse luego en el espacio recto hasta la línea del fondo.

#### 5.3.3.1. La condición social de los aurigas en Roma.

En Roma, la situación social de los aurigas es relativamente bien conocida: las carreras de carros, los juegos circenses, tenían una importancia tal que nos han llegado un gran número de testimonios. (27)

La popularidad dependía, naturalmente, del éxito, y alcanzaba no sólo a los aurigas, sino también a los caballos, como Polidosso, Tusco, Vittore y otros muchos que aparecen recogidos con sus nombres en las distintas representaciones que nos han llegado (fig. 27 y 28; diaps. 26 a 31). Gracias a las inscripciones (28) podemos conocer la posición social de muchos aurigas. Por ellas sabemos que, por lo menos en los orígenes, eran a menudo de procedencia muy humilde, incluso simples esclavos (29), como por ejemplo Polinikès y Eutuches (30). Un gran número de esos esclavos era de origen griego (31). Parece que muchos de ellos, después de haber obtenido un cierto grado de celebridad, consiguieron la libertad (32) y gracias a ello la posibilidad de acumular una gran fortuna. Dice Marcial: "Per quanto tempo ancora dovro sudare tutta la giornata in mezzo a battistrada e servitorelli, per guadagnarmi cento misere monete di piombo, mentre Scorpo vincitore nella corsa si porta via in un ora quincici sacchi di luccicante oro?" (33)

Es evidente que el favor de que gozaban los aurigas más célebres (y más ricos) debió de hacer olvidar su origen a menudo miserable y, en algunos casos, se les llegó a conceder privilegios un tanto absurdos, como el de circular por la ciudad durante el día con el carro. (34) De cualquier manera, el hecho es aquí aun más claro que en Grecia: la situación de los aurigas era, de una manera general, la de profesionales de baja extracción, y que, de mozos de cuadra, de palafreneros, se convirtieron, en ocasiones, en personajes célebres de la Roma Imperial.

Los conductores de carros más importantes nos han dejado testimo de sus hazañas tanto a través de representaciones (diap. 32; figs. 29 y 30) como a través de inscripciones donde se hace un detallado relato de sus victorias. Ya Harris (35) recogió en su obra un buen número de ellas, como la de Epaphtoditus, Publius Aelius Gutta Calpurnianus, Escirto Fuscus, Crecente, la del mismo Escorpo del que se queja Marcial y otros muchos aurigas célebres, pero sobre todo menciona al más famoso corredor de carros de la antigüedad, el español Cayo Apuleyo Diocles, sobre quien ya había realizado un estudio Garcia y Bellido. (36) De él se afirma que consiguió 1.462 primeros puestos y que participó en 4.257 carreras, en las mayoría de ellas conduciendo una cuadriga, que era considerado el vehículo que más habilidad requería por parte del auriga. (37)

No faltan sin embargo casos excepcionales de aurigas pertenecientes a grandes familias, incluso a la familia imperial. Así Domitius, abuelo de Nerón. (38) El caso del nieto, que demostró por las carreras del circo un interés absolutamente desmesurado y a quien se atribuyen por otro lado un cierto número de innovaciones, es un poco especial: si efectivamente se entrenaba activamente en el circo del Vaticano, construido por Calígula y que transformó en una especie de pista personal, fue sobre todo en Grecia, en los Juegos Olímpicos, donde produjo sus talentos en competición: consiguió triunfos, evidentemente, pero en unas condiciones que podemos calificar como de sospechosas, ya que los resultados no fueron definitivamente homologados. (39) Sabemos (siempre gracias a Suetonio) que se celebraron varias veces carreras donde no participaron nada más que personas de rango social elevado. Ocurrió así bajo Cesar, bajo Augusto y bajo Calígula. En el caso del primero fue para celebrar varios triunfos consecutivos, por lo que organizó en el 46 juegos en los que los participantes eran, en la mayoría de los casos, y en los diferentes espectáculos, de clase elevada. (40) Por lo

que se refiere a Clígula, organizó una carrera de carros en la que los conductores eran del orden senatorial. (41)

Podemos ver, por lo tanto, que los aurigas aficionados existían en Roma, pero, precisamente estos ejemplos históricos, señalan la excepcionalidad de los mismos. En el caso de la carrera organizada por Calígula, podemos considerarlo como una curiosidad, incluso como una de las fantasías "inquietantes" a las que el emperador era aficionado. En cuanto a los casos de los juegos organizados por César y Augusto, si Suetonio describe con gusto la presencia de los "actores" pertenecientes a las clases sociales más altas, es para mostrar precisamente el aspecto grandioso de esos festivales ofrecidos al público de Roma, en circunstancias excepcionales por dirigentes excepcionales. La realidad cotidiana era otra y no era entre los hijos de los senadores donde se reclutaban los aurigas.

#### 5.3.4. Juegos gladiatorios (42)

En Roma, en el 264 a. d. J. C., bajo el consulado de Appius Claudius, varias gentes ofrecieron, a los hijos de Junius Brutus, prisioneros destinados a ser sacrificados en los funerales del padre. Su función era evidente: reanimar las energías vitales de la familia, honrando a los manes del muerto con la sangre de los hombres. Entonces surgió la idea de enfrentar tres pares de luchadores en el transcurso de un espectáculo privado dado en el *Forum Boarium* (el mercado de los bueyes). El primer *munus* se había celebrado.

El problema del origen de los gladiadores ha sido una cuestión ampliamente debatida. La hipótesis que lo sitúa en el mundo etrusco fué apuntada ya en el siglo XIX, especialmente por W. Henzen en 1845 y posteriormente por Mommsen y Friedländer. Más tarde, con los descubrimientos de las

pinturas funerarias de Italia central y meridional y con los trabajos de Georges Ville (43), se ha pasado a considerar la posibilidad de que el origen sea la Campania. Las tumbas de Paestum (fig. 31 y 32), especialmente, muestran representaciones de juegos dados en honor del muerto: incluyen generalmente carrera de bigas, pugilato y un enfrentamiento gladiatorio, a veces vigilado por un árbitro.

En Roma, como ya hemos dicho, los primeros juegos gladiatorios se dieron en el 264 a. d. J. C. Algunas lagunas en los *Annales* de Tito Livio nos impiden seguir el desarrollo de los *munera* durante el siglo III y II a. d. J. C. Pero gracias a otros textos sabemos que durante este periodo se dieron una serie de ellos: en el 216 a. d. J. C., en los funerales de M. Aemilius Lepidus, los tres hijos del difunto ofrecieron en el Forum Romanum (44) (fig. 33) un *munus*, con veintidos parejas de combatientes; en el 200 a. d. J. C., los dos hijos de Valerius Laevinus enfrentaron veinticinco parejas. El número asciende a setenta y cuatro parejas en el 174 a. d. J. C. con ocasión de los *munus* dados por T. Flaminius. Su popularidad crece incesantemente: en el 160 a. d. J. C., los espectadores abandonaron el teatro donde se daba la representación de La Hecyra de Terencio, para lanzarse a un *munus*. El mismo Terencio nos explica, en uno de los prólogos que escribió para que se repartieran antes del inicio de las obras, concretamente en el que realizó para la tercera representación de la obra mencionada, cómo habían fracasado los dos intentos previos de llevarla a escena:

"La primera vez, cuando apenas había empezado la representación, la entorpecieron unos famosos luchadores y hubo rumores de que venía un funámbulo. La gente que los acompañaba, el griterío, las mujeres chillando me hicieron salir de la escena antes del final... La representé de nuevo; me aplaudieron el primer acto, cuando llegó la noticia de que se acercaba un espectáculo de gladiadores. Todo el mundo voló,



se alborotaron, gritaron y se pelearon por conseguir un puesto, con lo que yo no pude consevar el mío." (45)

Paralelamente los combates de gladiadores se exportan al ritmo de las conquistas: en el 206, Scipion da en Cartagena, en honor de su padre y de su tío, un *munus* que parece haber tenido una gran repercusión en el mundo ibérico. Tito Livio nos informa que los *munus* se introducen en Siria en el siglo II a. d. J. C.

Los combates de gladiadores pasan a ser, poco a poco, un componente esencial de la vida romana, pero la evolución hacia un espectáculo laico se hará lentamente: Cesar dio unos juegos destinados a honrar la memoria de su hija Julia en el 46 a. d. J. C. Y en pleno periodo imperial, Plinio el Joven felicita a su amigo Maximus por su intención de organizar un *munus* en Verona con ocasión del aniversario de la muerte de su mujer, oriunda de esta ciudad. (46) En el siglo II de nuestra era, Adriano ofreció unos juegos en honor de su suegra muerta.

Se acepta, generalmente, que los combates de gladiadores fueron oficializados tardíamente, en el 105, en que se introdujeron en los juegos públicos. Sin embargo, los ediles de la plebe ordenaron, en el 42, una medida radical en los Juegos de Ceres, reemplazando los *circenses* por un *munus*, trataban de iniciar así una nueva sacralidad, pero la tentativa fracasó.

Ahora bien, los documentos (y la polémica que han alimentado) parecen señalar un importante vínculo entre los combates de gladiadores y la instrucción militar de los ciudadanos (47). Ese carácter premilitar y cívico, percibido en los cónsules del 105 (48), duró mucho tiempo, ya que volvemos a encontrarlo en el siglo IV, en la Historia de Augusto, pero el momento en el cual se produce la ruptura es especialmente interesante. Los problemas miliare e imperiales

son realmente preocupantes, como los de la dirección del Estado. La supervivencia del Estado romano, enfrentada a la barbarie, está siendo cuestionada, cuando se impone oficialmente el valor educativo y virilizante del *munus* (49), educación que debe ser tomada en un sentido global, ya que se trata no solo de ver y aprender las técnicas del combate o de los comportamientos frente al enemigo, sino también de reconocer en los luchadores y en las luchas la puesta en escena del orden del mundo. La caracterización étnica de los adversarios [Osco-samnitas, "galli" (sean o no Galos) y Tracios] facilita, evidentemente, el sentido de la lectura, destinada a templar las almas de los espectadores para el mejor funcionamiento del sistema imperial-esclavista. (50) Paralelamente a la utilización de prisioneros, el origen de los gladiadores profesionales, libres o esclavos, contribuye a mostrar bien a las claras, en la arena y en las ciudades de donde provienen los luchadores y a veces se entrenan, la pujanza y la inmensidad de la dominación de Roma. Podemos ver, en efecto, batirse en Italia y en todo el Imperio a Griegos, Galos, Españoles, Árabes, Tracios, Germanos, Asiáticos, Sirios. Los luchadores llegan, bajo Augusto, de todo el mundo romano y de la mayoría de las zonas fronterizas, de donde son sacados por el comercio y la trata de esclavos. (51)

De hecho, aunque los epitafios indican que algunos mueren en sus lugares de origen, lo normal es el traslado de unos lugares a otros de estos "objetos de placer", al menos en cuanto a los Griegos y los Orientales y muy especialmente los Alejandrinos, muy numerosos en Occidente. Los Occidentales, a su vez, se exhiben en Oriente, aunque esto es menos frecuente durante los siglos I y II. Esta circulación cruzada, imagen de la complementariedad en el Imperio, expresa claramente el tráfico real en el que gladiadores y bestiarios, esclavos o libres, son comprados, alquilados o vendidos.

#### 5.3.4.1. Los Gladiadores.

Los grupos de gladiadores estaban compuestos de esclavos y de hombres libres. Entre los primeros se encontraban no solamente prisioneros de guerra, sino también hombres de naturaleza servil que habían optado por la carrera de la arena o que habían sido vendidos a su pesar al lanista. El hombre libre, en el momento de su incorporación, hacía un contrato (*auctoratio*) con un lanista por un periodo de tiempo determinado y debía de realizar el juramento de los gladiadores, que nos ha llegado a través de numerosos textos (52), y por el que se comprometían a soportar el fuego, las cadenas, los golpes y la muerte por hierro. Respecto al número de hombres libres que se incorporaban a esta "profesión", hay que destacar lo contradictorio de las informaciones, ya que la mayoría de los textos literarios inducen a pensar que era realmente grande, [así lo consideran, apoyándose en ellos, autores como Golvin y Landes (53)] mientras que en las inscripciones, epitafios y programas se menciona el "status servil", lo que para Clevel-Lévêque es claro síntoma de que la mayoría eran esclavos, puesto que considera este tipo de documentos más claros y precisos. En su opinión, el hecho de que cara al público, el número de esclavos fuese inferior a la realidad, era debido a que los hombres libres eran más apreciados por las masas (debido al sacrificio de su dignidad y de su vida) lo que habría llevado a algunos editores a ocultar el status servil de algunos luchadores. (54)

Al lado de los hombres que la pobreza y la ruina condenaba a este tipo de lucha, aparecen gladiadores excepcionales. En el 46 a. d. J. C. lucharon caballeros en la arena. Octavio, en el 29 a. d. J. C. dio un *munus* donde apareció por primera vez un senador, Q. Vitellius. El año 11, los caballeros obtuvieron el derecho oficial a hacerse gladiadores, pero esta decisión no fue bien recibida: Tiberio se negó a asistir a un combate donde luchaban dos de ellos.

Nerón favoreció el descenso masivo de los aristócratas a la arena: 400 senadores y 600 caballeros se enfrentaron el año 57 de nuestra era. El mismo Tito participó en un combate durante la celebración de una fiesta juvenil. En cuanto a Cómodo, los textos coinciden al afirmar que fué más gladiador que emperador, aunque es importante recordar que todos sus combates se desarrollaron con armas inofensivas, lo que constituía una importante diferencia con respecto a los combates reales.

Los luchadores se entrenaban en las escuelas o cuarteles imperiales instalados en provincias: en Capua (de los más famosos), en la Península Ibérica (uno en el sur y otro en Tarragona), en la Galia (Nîmes, Narbona, Draguiñan, Dié) y en la mitad oriental del Imperio algunos de los más importantes, como los de Tesalónica, Pérgamo o Alejandría.

Al lado de los establecimientos imperiales, las escuelas privadas se multiplicaban. Sin embargo, en Roma, la organización de estos juegos constituía un monopolio imperial. Existían cuatro grandes escuelas cerca del Coliseum: el *ludus Magnus*, el *ludus matutinus*, el *ludus dacicus* y el *ludus gallicus*. Su distribución era igual en todos los casos, simple y funcional: pequeñas celdas para dormir, alrededor de un área de entrenamiento. La más célebre de estas escuelas fue el *ludus Magnus*.

Cuando un nuevo gladiador llegaba a un *ludus*, comenzaba por elegir un arma, según sus aptitudes físicas o según los deseos del lanista (55). Entre la veintena de *armaturae* conocidas, solo cinco o seis se pueden identificar con precisión.

El *samnita* (fig. 35), gladiador pesado, es la categoría más antigua documentada. Tito Livio menciona que, en el 310 a. d. J. C., después de una derrota de los Samnitas,

los Campanienses, aliados de los Romanos, se hicieron con las armas de los vencidos muertos en el campo de batalla con las que equiparon a los gladiadores que exhibieron en la arena (56). El gladiador samnita luchaba con espada recta. Muy extendido este tipo en la época republicana, desapareció bajo el reinado de Augusto.

Contemporaneo del samnita era el galo que, sin otra protección que un casco y un gran escudo (*scutum*), luchaba con una larga espada. Desapareció también a principios del Imperio.

La *sica* (fig. 36), espada curva, era el arma característica de los tracios (figs. 37 a 41; diap. 33 a 35), que se protegían con un pequeño escudo, a menudo de forma cuadrada (*parma*) y con dos perneras (*ocreae*) que les cubrían los muslos (fig. 42). Llevaban un casco con un reborde (*galea*) (fig. 43).

El armamento defensivo de los gladiadores estaba pensado a partir de un principio muy simple: proteger los centros vitales del luchador. La lucha debía de durar lo más posible.

El *hoplomachus* (diap. 36; figs. 40 y 44) era un gladiador pesado. Apareció en la época imperial, tras la desaparición del samnita de quien parece que derivaba, puesto que llevaba armas muy similares: *scutum*, *ocrea* en la pierna derecha, casco y espada recta (*gladius*).

El *provocator* (diap. 36) como su nombre indica era un maestro en el contraataque: provocaba al adversario y respondía con violencia. Su espada, la *spatha*, parece que era más larga que la de los samitas o la de los *hoplomachus*.

Cubierto igualmente con armadura pesada, el *secutor* (figs. 45 y 46) llevaba un casco digno de mención, sin reborde y con una pequeña cimera. Luchaba contra el *retiarius* (figs. 47 a 50) a quien también se enfrentaba el mirmilon (figs. 51 y 52) (heredero directo de los galos de época republicana), cuyo nombre viene del pez (*murmuros* en griego) que decoraba su casco sin visera. Su armamento defensivo era un enorme escudo.

Posiblemente debido a su indumentaria, el gladiador que ha despertado en mayor medida el interés (figs. 53 y 54) ha sido el *retiarius*, su aspecto recuerda al de un pescador: red, tridente (*fuscina*) y puñal. Su armamento defensivo era realmente escaso, sin casco, se limitaba a llevar cubierto el brazo derecho con el que manejaba el tridente o la red que, atada a la cintura con un cuerda, requería una enorme destreza para poderla manejar. (figs. 55 a 58; diaps. 37 a 41) Enfrentado exclusivamente a este gladiador aparece el contra-retiario, perteneciente al grupo de los pesados, ya que llevaba casco e iba muy cubierto, aunque no llevaba escudo. (fig. 59)

Existían además algunos tipos de gladiadores que derivaban de los militares, como por ejemplo los *sagittarii*, que luchaban a distancia con arcos y los *equites* que lo hacían a caballo, vestidos con una túnica corta, protegidos con un casco con visera, un pequeño escudo redondo (*parma*) y armados con una lanza y una espada corta (fig. 60), ya que finalizaban el combate a pie (fig. 61).

Las legiones de César, posteriormente las de Claudio, se enfrentaron a los soldados bretones montados sobre carros ligeros (*essedarii*). Cada carro llevaba dos hombres: el conductor, el más importante, que desempeñaba el papel fundamental y un guerrero que lanzaba la jabalina. Los gladiadores *essedarius* aparecen en el anfiteatro bajo los reinados de Claudio y de Nerón. (fig. 62; diap. 42)

El adiestramiento de los gladiadores era muy duro; empezaban ejercitándose con muñecos de paja y armas embotadas; luego tomaban armas más pesadas que las que habían de usar en los combates. Practicaban una esgrima de defensa. La victoria en los combates permitía ascender de categoría.

Los combates de gladiadores se anunciaban previamente en las paredes de las casas, de los edificios públicos y en los sepulcros que se levantaban a la entrada de las ciudades, indicándose la ocasión del *munus*, el nombre del patrocinador, el número de parejas que iban a luchar, el nombre de la ciudad donde se iba a celebrar y la fecha. A estas especificaciones solían añadirse otras como la hora, si se iba a extender el toldo para quitar el sol, o si habría otro tipo de diversiones como *venationes*, cazas de animales. (57) (diap. 43 a 45; fig. 63 a 78)

Al empezar el espectáculo, los gladiadores desfilaban dando una vuelta al circo o al anfiteatro, ataviados con sus armas y distintivos, y al llegar a la tribuna del emperador le dirigían el fatídico saludo: *Aue, Caesar, morituri te salutant* (58) (fig. 53), y dirigiéndose hacia el promotor (*editor*) de las fiestas le presentaban las armas para que las examinase.

Antes de la lucha verdadera precedía un combate simulado (*prolusio*) con armas inofensivas (*arma lusoria*). Esta parte del espectáculo, en la que los atletas ponían también todo su ardor, era un ejercicio de precalentamiento (*calefierí*). Era el momento en que los aficionados saltaban a la arena para dar al público una muestra de sus facultades.

Cuando en la lucha real caía uno de los gladiadores al suelo o quedaba desarmado frente al adversario, el presidente de los juegos solía dejar al arbitrio del público si debían matarlo o le perdonaban la vida. Para pedir gracia el gladiador caído, dejaba a un lado el escudo y levantaba un

dedo de la mano izquierda (*manum tollere*). La señal de la concesión de la gracia era agitar los pañuelos al aire (*Missum!*). Si se bajaba el pulgar hacia abajo (*vertere pollicem*) (fig. 79; diap. 46), era señal de que el vencedor debía rematarlo, gritaban: *iugula!* Si el gladiador se setía herido de muerte, su única preocupación era caer elegantemente al suelo, con gesto de desprecio de la vida. (fig. 80) Esto arrancaba los aplausos del público. Si el gladiador esquivaba el encuentro con el enemigo, se le azuzaba con látigos y con hierros candentes. Cuando luchaban valientemente el público entusiasmado solía concederles la vida: *stantes missi*. El premio más valorado era una palma y con ella daban la vuelta al anfiteatro (*discurrere*), aunque en ocasiones también se les daban recompensas materiales.

Antes de Augusto se celebraban enfrentamientos en los que todos los que salían tenían que morir, pero este emperador prohibió esta atrocidad, dando opción a la concesión de la vida. (59) En unas fiestas de diciembre, quizá el año 88, Domiciano sacó a luchar parejas de pigmeos (fig. 81) y de mujeres (figs. 83), aunque las luchas entre estas últimas se prohibieron a partir del año 200.

Todos estos juegos los prohibió Constantino el Grande en el año 325 (60), aunque siguieron celebrándose esporádicamente. En 399 se cierran todos los *ludi* imperiales de gladiadores. En 404 Honorio descartó ya definitivamente los combates de gladiadores (61); y si todavía suena la palabra *munus*, indica las *venationes*, que persisten hasta el siglo VI.



5.2.6. Notas bibliográficas

(1) Para el papel de los ediles en la organización de los juegos cf. GAUDEMET, Institutions de l'Antiquité, p. 295 y sg. y pags. 347-348.

(2) Cf.: QUINN-SCHOFIELD: *Observations upon the ludi Plebei*, en Latomus, pags. 177-185.

(3) Cf. CLAVEL-LÉVÊQUE: L'Empire en Jeux, pag. 131 y ss.

(4) A.A.V.V.: *Lo sport nel mondo antico*, pag. 55.

(5) *op. cit.*, pag. 24.

(6) L'esercizio fisico nell'antica Roma, pag. 187 y ss. Es sumamente interesante el cuadro que elabora a partir de los juegos recogidos por diversos autores, como Vaccai, Dumézil, De Sanctis, Carcopino, Paoli, Brelich, Piganiol e Isidori.

(7) *De Spect* 7, 2-3.

(8) GUILLEN: VRBS ROMA: Vida y costumbre de los romanos, vol. II, pag. 348.

(9) VII, 72-73.

(10) *op. cit.*, pags. 40 y 41.

(11) Rituels indo-européens à Rome, (Albati, Russati, Virides), pag. 45 y ss.

(12) TITO LIVIO, 1, 9; DIONISIO DE HALICARNASO, 2,31.

(13) Idées romaines, pag. 294. Las competiciones habrían incluido, además de las carreras de troncos de caballos o sueltos, carreras de mulas, de burdéganos, así como juegos puramente atléticos.

(14) Les jeux athétiques dans la civilisation étrusque, pag. 91.

(15) Recherches sur les jeux romains, cap. 1.

(16) A commentary on Livy, pag. 66.

(17) TERTULIANO, *de spectaculis*, 5, 5 y 9, 4.

(18) *De lingua latina*, 6, 13. Cf. LOICQ *Le témoignage de Varron sur les "Ecurria"*, en Latomus, 23, pags. 491-501.

(19) Contra esta opinión se manifiesta Thuillier quien, apoyándose en el hecho de que en el Campo de Marte existía un *Trigarium*, (especie de circo de entrenamiento) y considerando que este término hace referencia a la triga, que, como hemos visto al hablar de los Etruscos, es utilizada con carácter deportivo tan solo por ellos, remite a este pueblo el origen de las pruebas hípicas. Cf. *op. cit.*, pag. 94.

(20) En favor de esta teoría estaría la forma en que los aurigas romanos ataban las riendas alrededor de la cintura, lo cual era debido a la influencia etrusca (figs. 5 y 6; diaps. 9 y 10), frente a los aurigas griegos que, como hemos visto por ejemplo en el caso del Auriga de Delfos, las llevaban en la mano.

(21) *Ann.*, 14, 21.

(22) 81.

(23) *Inst. Or.*, VI, 3, 63.

(24) Con respecto a las normas de etiqueta en los espectáculos circenses cf. FRIEDLÄNDER: La sociedad romana, el capítulo dedicado *Juegos y espectáculos*.

(25) Posteriormente, durante el periodo imperial, se introdujeron tiros de seis, siete y diez caballos.

(26) Las cuatro facciones, *Albata*, *Russata*, *Prasina* y *Veneta*, representaban las cuatro estaciones. Domiciano, posteriormente, añadió dos más, la *Purpurea* y la *Aurata*, pero sin éxito, por lo que desaparecieron con él.

(27) Algunos de los mosaicos que hemos recogido corresponden a la zona hispana, pero tal y como demostró BALIL, no responden a la realidad de la vida cotidiana en España antigua, sino que constituyen un simple motivo artístico, no reflejando nada auténtico o propio de una ciudad hispana, sino de Roma. Un caso muy claro de esto lo constituyen el Mosaico de Barcelona (diap. 15; fig. 5) y el de Gerona (fig. 13). En ambos la escena representada se desarrolla en el circo, pero en el circo de Roma, como podemos deducir por la decoración de la *spina*.

(28) Cf. el interesante estudio realizado por Pablo PIERNABIEJA: Inscripciones deportivas.

(29) "The Roman Circus charioteer usually began his career as a slave", CAMERON: Circus factions, pag. 202.

(30) *CIL*, VI, 10049 (Polynikès); DESSAU , *ILS*, II, 5299: *Eutychet(i) aurg. ann. XXII, / Fl. Rufinus et / Semp. Diofanis s(ervo) b.m.f. Hoc rudis aurigae requiescunt ossa sepulchro / nec tamen ignari flectere lora manu / Iam qui quadriugus anderem scandere currus...*"

(31) HARRIS: Sport in Greece and Rome, pag. 207-8.

(32) FRIEDLANDER afirma que, para evitar excesivas manumisiones no deseadas por los dueños de aurigas y gladiadores, y dado que estas se concedían durante la

celebración de los espectáculos, momento nada adecuado para negar una solicitud a la masa, la ley estableció que no eran válidas las concedidas en esas circunstancias. *Op. cit.*, pag. 50.

(33) *Epigrammi*, V, 74.

(34) CARCOPINO: La vida cotidiana en Roma, pag. 252 y ss.

(35) *op. cit.*. Es necesario señalar que, a pesar de su nombre, esta obra se centra de modo muy especial a Grecia, apareciendo Roma en un segundo plano.

(36) *El español Diocles "as" de los circos romanos*, en Arbor, pag. 252 y ss.

(37) Hemos de tener en cuenta que los caballos de los extremos iban tan solo embridados.

(38) SÜETONIO, *Nero*, 4: "non minus aurigandi arte in adulescentia clarus..."

(39) SÜETONIO, *Nero*, 22 y 24.

(40) SÜETONIO, *Cesar*, 39.

(41) SÜETONIO, *Calígula*, 18, 5.

(42) La palabra tiene dos significado, uno más genérico como "espectáculos ofrecido" y otro más preciso de "combates de gladiadores".

(43) La Gladiature en Occident, des origines à la mort de Domitien, obra esencial en lo que se refiere a la historia de los gladiadores en Occidente.

(44) No falta quien afirma que la utilización de este espacio para estos combates es anterior. El aspecto general del *Forum Romanum* a fines del siglo IV y hasta el incendio del 210 a. d. J. C. parece que era el siguiente: la plaza pública estaba delimitada por los templos de Saturno, de los Dioscoros y de la Concordia. En el 338 a. d. J. C., el censor Caius Maenius construyó, cerca de una columna del forum que él había mandado erigir, balcones de madera llamados *maeniana* (el nombre de su creador). Los utilizaba para presenciar los combates de gladiadores, lo que indica que este tipo de espectáculos ya se celebrara en el *Forum Romanum*.

La plaza pública, enlosada y de forma oblonga, incluía, en sus dos lados más largos, tiendas, delante de las cuales se levantaban tribunas con motivo de los espectáculos. Teniendo en cuenta la forma del forum, es evidente que el espacio destinado al área de combate debió de ser también oblongo. Se puede considerar que sus dimensiones debían de ser de unos cien metros de lado por unos cincuenta de ancho.

(45) Citado por BROWN, en Historia Oxford del mundo clásico, pag. 534.

(46) *Epist.* VI, 34.

(47) VILLE: *Les jeux de gladiateurs dans l'Empire chrétien*, pag. 306-309, y La Gladiature..., *op. cit.*, pag. 46-47.

(48) "...P. Rutilus, fit appel à des *doctores* d'un *ludus* de Capoue pour enseigner l'escrime aux soldats. Il arriva aussi que des gladiateurs, constitués en troupe d'élites, participent à des opérations "commando". GOLVIN et LANDES: Amphitheatres & Gladiateurs, pag. 158.

(49) "A l'inverse, on a vu sur l'arène des combattants issus de l'armée romaine. Une loi tardive de 357 interdit aux

munéraires de leur offrir des contrats. S'ils se proposaient eux-mêmes, le préfet de Roma avait ordre de les arrêter et de les faire enchaîner (*Code Théodosien*, X, 12,2). Ces interdictions traduisent bien la force attractive de l'amphithéâtre sur des légionnaires aussi avides de gloire que peu soucieux de respectabilité... Tous les grands camps de limes rhénan et danibien semblent avoir possédé un amphithéâtre militaire très simple, [Vindonissa (fig. 34), Carnuntum]. Ces lieux servaient à la fois à l'instruction et au divertissement des soldats, leurs dimensions restreintes n'autorisant pas, toutefois, des manoeuvres de troupes". GOLVIN et LANDES *op. cit.*, pag. 159.

(50) Se ha sostenido también que los combates de gladiadores eran, de alguna manera, una pervivencia de los sacrificios humanos. Para ese tema cf. CLEVEL-LÉVÊQUE, *op. cit.*, pag. 64 y ss.

(51) Cf. VILLE, *op. cit.*, pags. 266-270.

(52) SENECA, *Ad. Lucif.*, IV, 37, 1-2; HORACIO, *Sat.*, II, 7, 58-59 y en especial en un pasaje de PETRONIO, *Satiricon*, 117.

(53) *op. cit.*, pag. 155.

(54) *op. cit.*, pag. 71.

(55) Era el encargado de reclutar y de comprar a los gladiadores. La etimología de su nombre ha permitido desde la Antigüedad el vincularle al oficio de carnicero. Debido a su condición de reclutador y proveedor era considerado socialmente como infame.

(56) IX, 40.

(57) Los *venatores* eran cazadores profesionales que se entrenaban como los gladiadores. Para una cronología de las *venationes*, cf. GOLVIN y LANDES: *op. cit.*, pag. 33 y sigs.

(58) Suet. *Claud.* 21, 6.

(59) Suet. *Aug.*, 45.

(60) *Cod. Theod.* 15, 12, 1.

(61) Prudent. *In Symm.* 2, 1121.



## FIGURAS

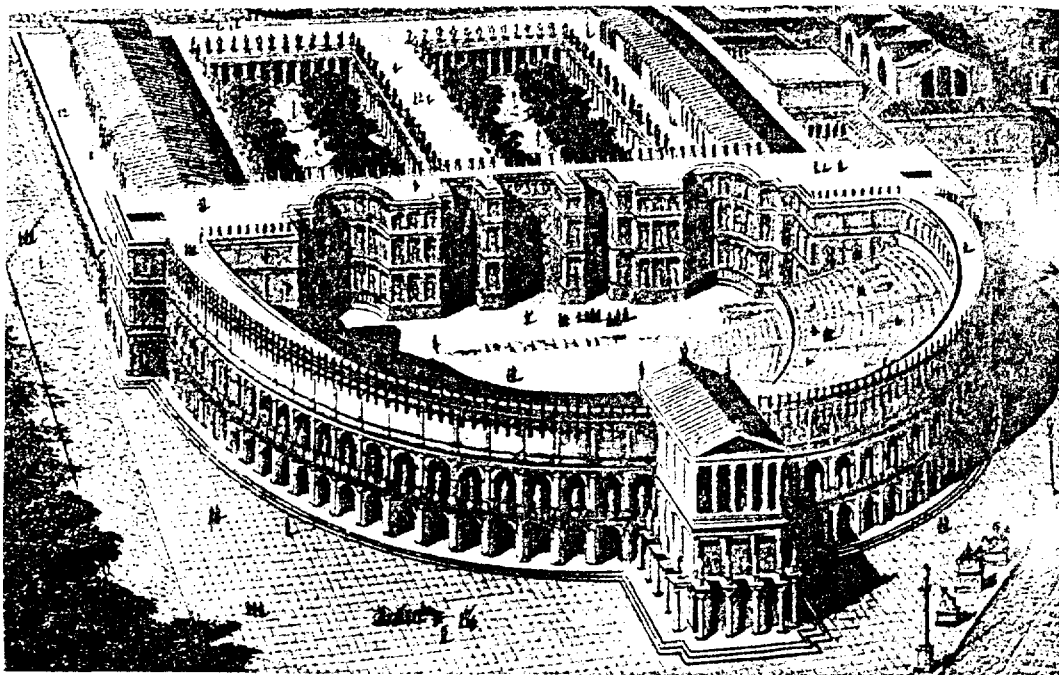


fig. 1.- El teatro de Pompeyo, en Roma.

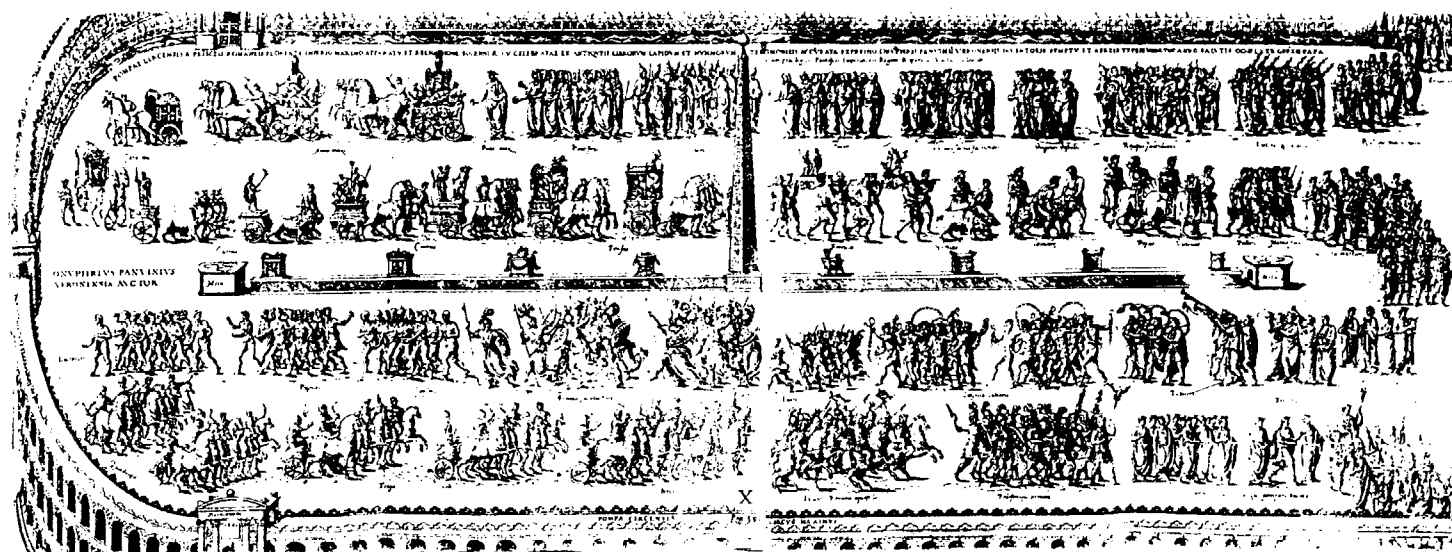


fig. 2.- La pompa del Circo. Reconstruccion de  
O. Pauvinio, *De ludis circensibus*, Venecia 1600.



fig. 3.- Denario en el que aparece representado el rapto de las Sabinas. Roma, Museo de la Civilización Romana.

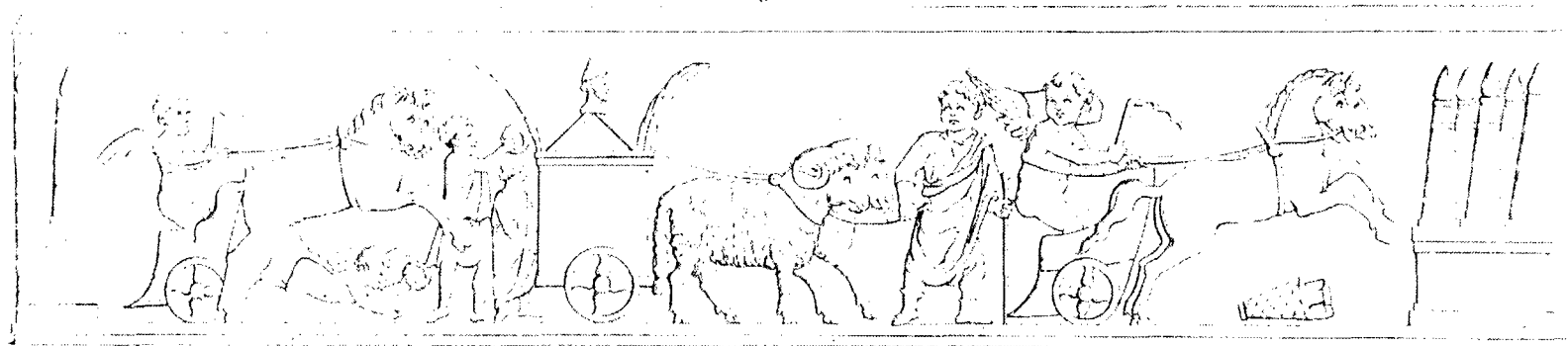


fig. 4.- Sarcófago en el que aparece representada la cabeza de  
Conso. (E. Braun, en Ann. Ist. 1839, p. 246)



fig. 5.- Mosaico de Barcelona, Museo Arqueológico.



fig. 6.- Llegada de la quadriga verde vencedora.  
Mosaico de la Plaza Armerina.

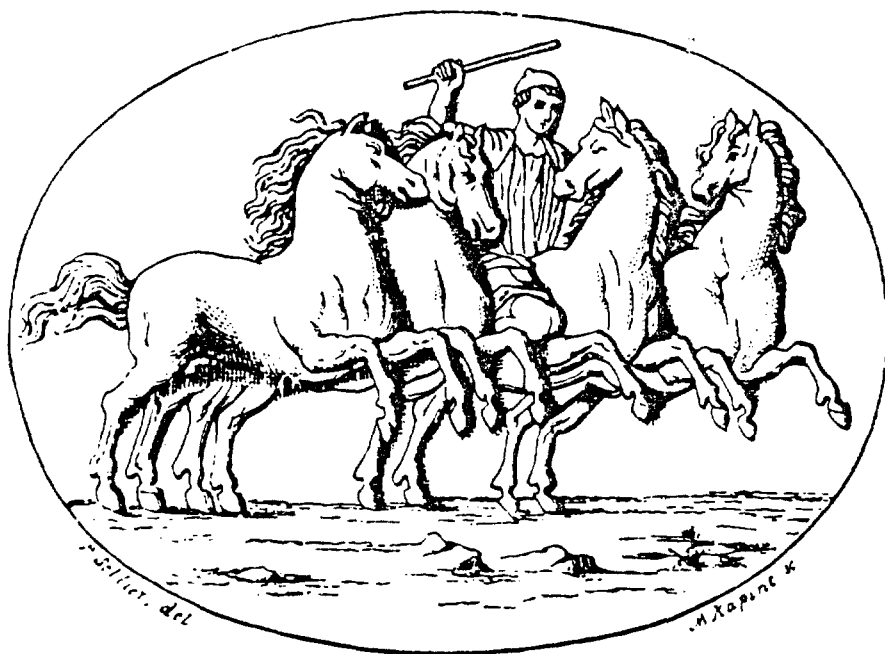


fig. 7.- Piedra grabada con la figura de un *desultor*.



fig. 8.- Mosaico procedente de las termas de Lyon.  
Museo de Lyon.



fig. 9.- Mosaico con desultor. Roma, Palacio Farnese.





fig. 10.- Tierra sigilata arentina. Matriz.  
Florenzia, Museo Arqueológico.



fig. 11.- Tumba de Aelia Arisuth.  
Decoración mural.



fig. 12.- Lucerna con representación  
de una cuadriga.

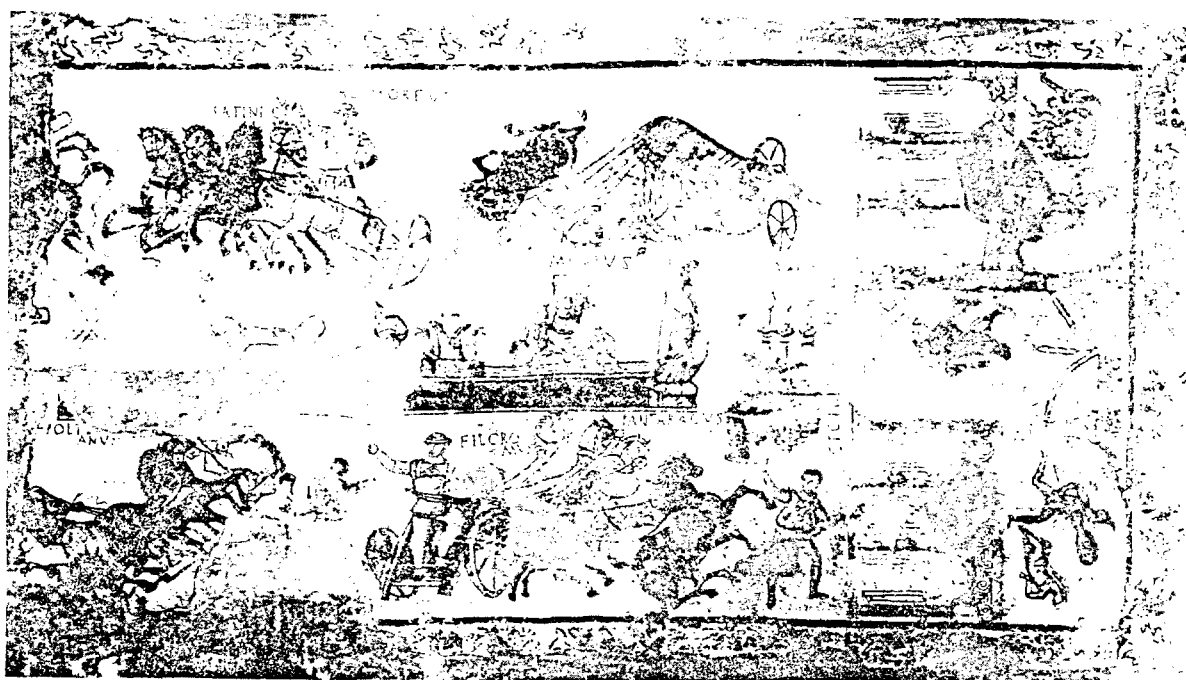


fig. 13.- Mosaico de Gerona. Barcelona, Museo Arqueológico.

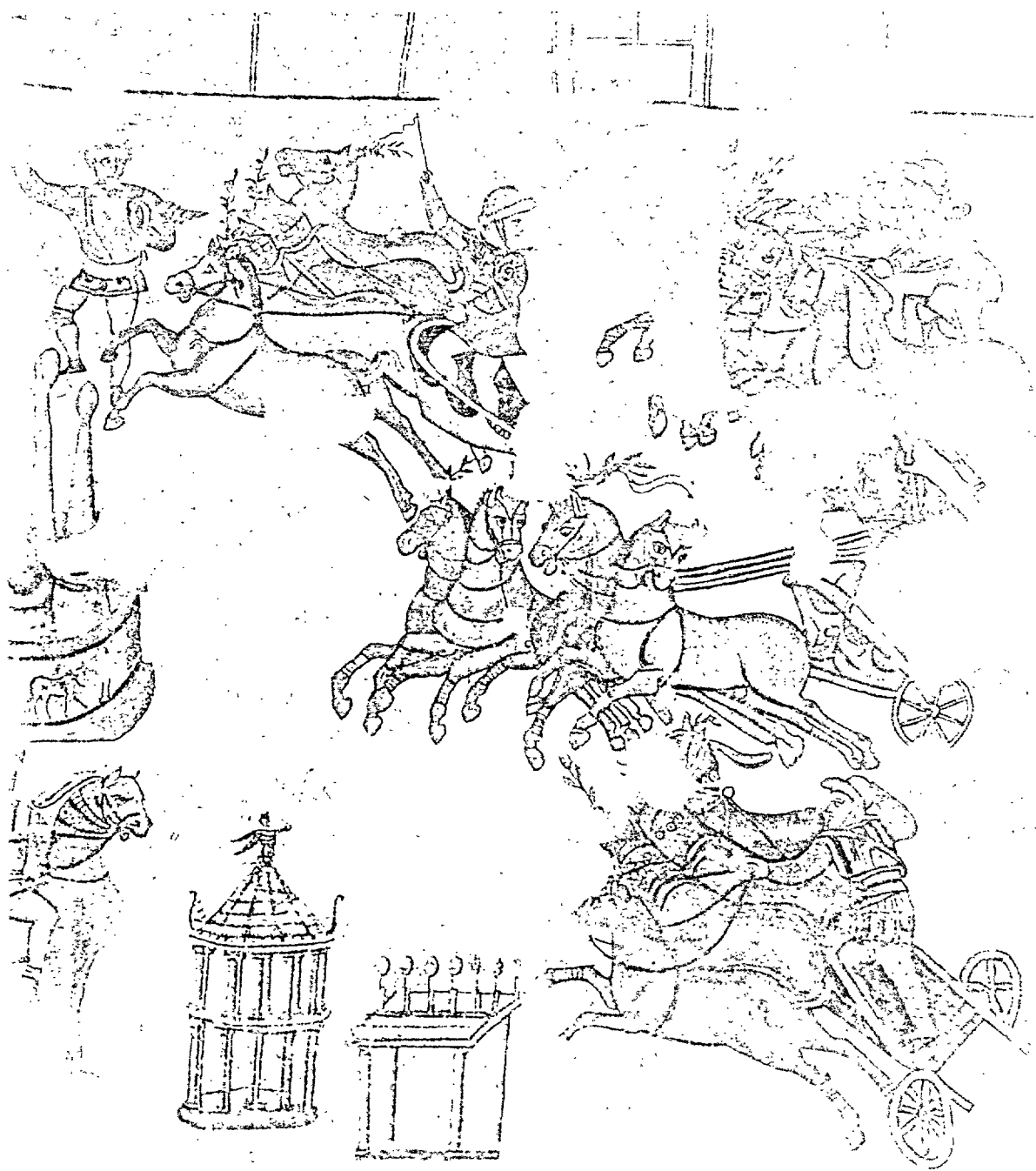


fig. 14.- Mosaico de Plaza Armerina: escena  
de carrera de *quadrigae*.

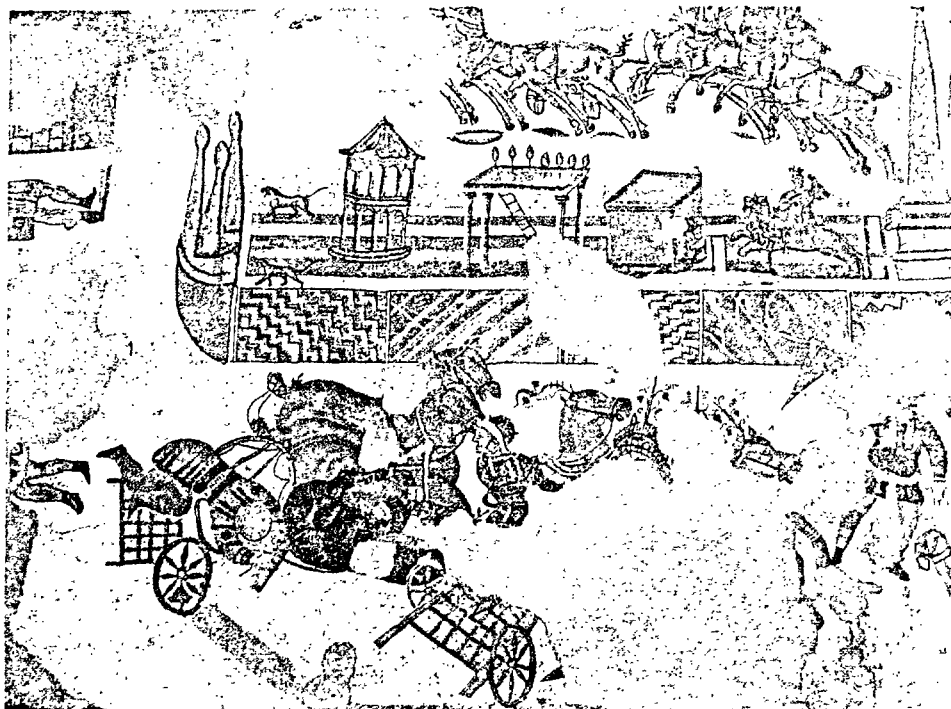


fig. 15.- Escena de carrera de carros en el circo Maximo donde se recoge un *naufragio* o choque entre una cuadriga roja y una verde. Mosaico de Plaza Armerina.



fig. 16.- Cuadriga representada en un mosaico procedente del circo romano de Gerona. Museo Arqueologico de Barcelona.



fig. 17.- Lámpara con escenas circenses.



fig. 18.- Medalla con una cuadriga de carreras.

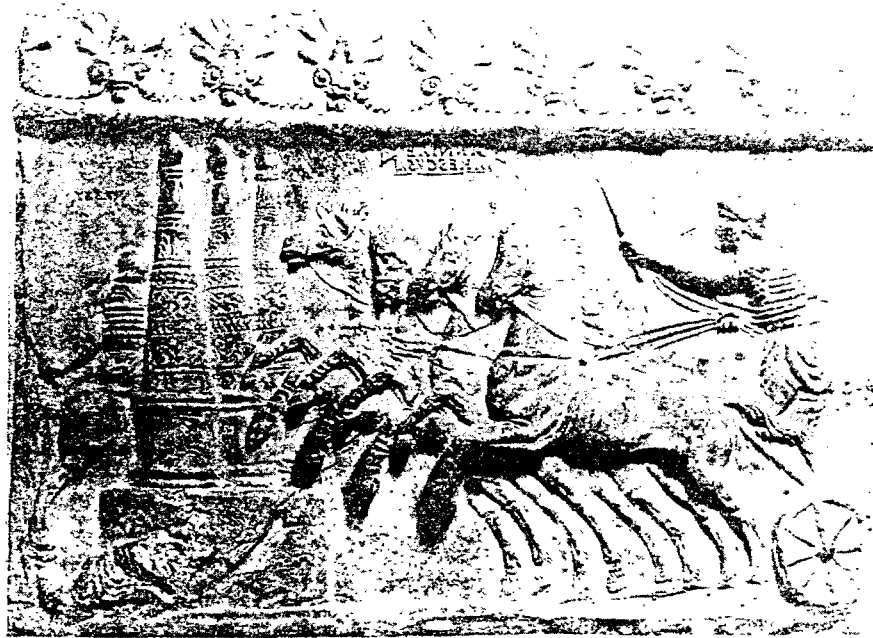


fig. 19.- Relieve con cuadriga.  
Londres, Museo Britanico.



fig. 20.- Relieve de mármol con una carrera en el circo.  
Roma, Museo de la Civilización Romana.



fig. 21.- Cónsul dando la señal de partida de una carrera.  
Palacio de los Conservadores, Roma.





fig. 22.- El palco del "editor spectaculi".  
Museo Pío Clementino, Roma.

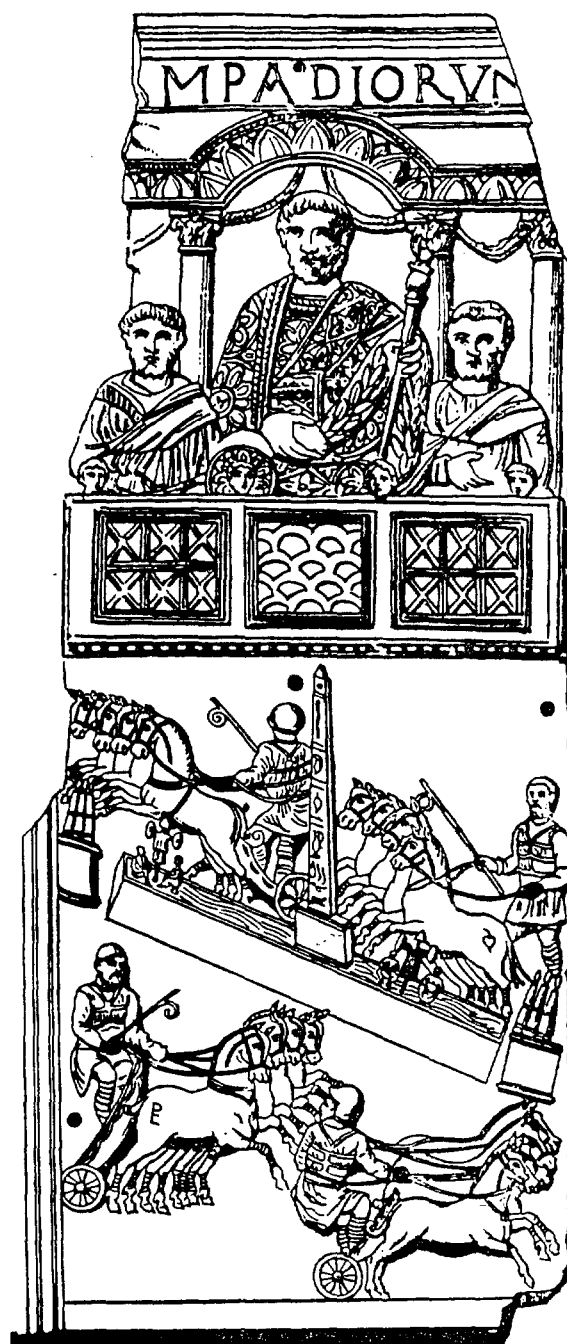


fig. 23.- Díptico de marfil con el magistrado que daba la salida por medio de un paño blanco.



fig. 24.- El cónsul entre las facciones del circo.  
De la Basílica Giunio Basso.

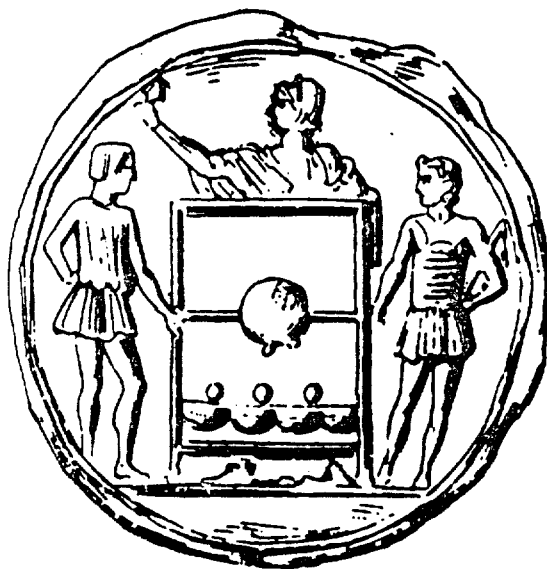


fig. 25.- Dos aurigas presencian el sorteo del sitio que deberán ocupar sobre la raya de partida. Disco de marfil.

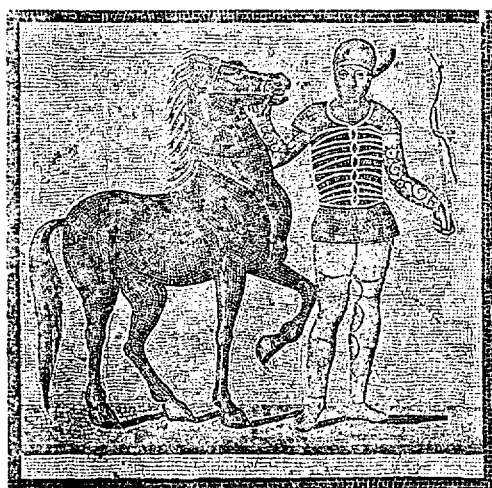


fig. 26.- Emblemata con la representación de los aurigas circenses. Roma, Museo Nacional Romano. S. III-IV d. d. C.



fig. 27.- Caballo de carreras en el establo.  
Sobre él aparece una cariñosa dedicatoria.



fig. 28.- Caballos y palafreneros.  
Museo de Susa.



fig. 29.- Cuadriga conducida por el auriga Marcianus.  
Mosaico de Mérida.



fig. 30.- Aurigatio, o carrera de carros. En esta escena, tomada de un sepulcro romano, aparecen varios famosos aurigas de la antigüedad, cuyos nombres se han conservado. De Panvinus, *De ludis circensibus*, 1631.



fig. 31.- Paestum, tumba. Juegos funerarios, s. IV. a. d. J. C.  
Paestum, Museo.

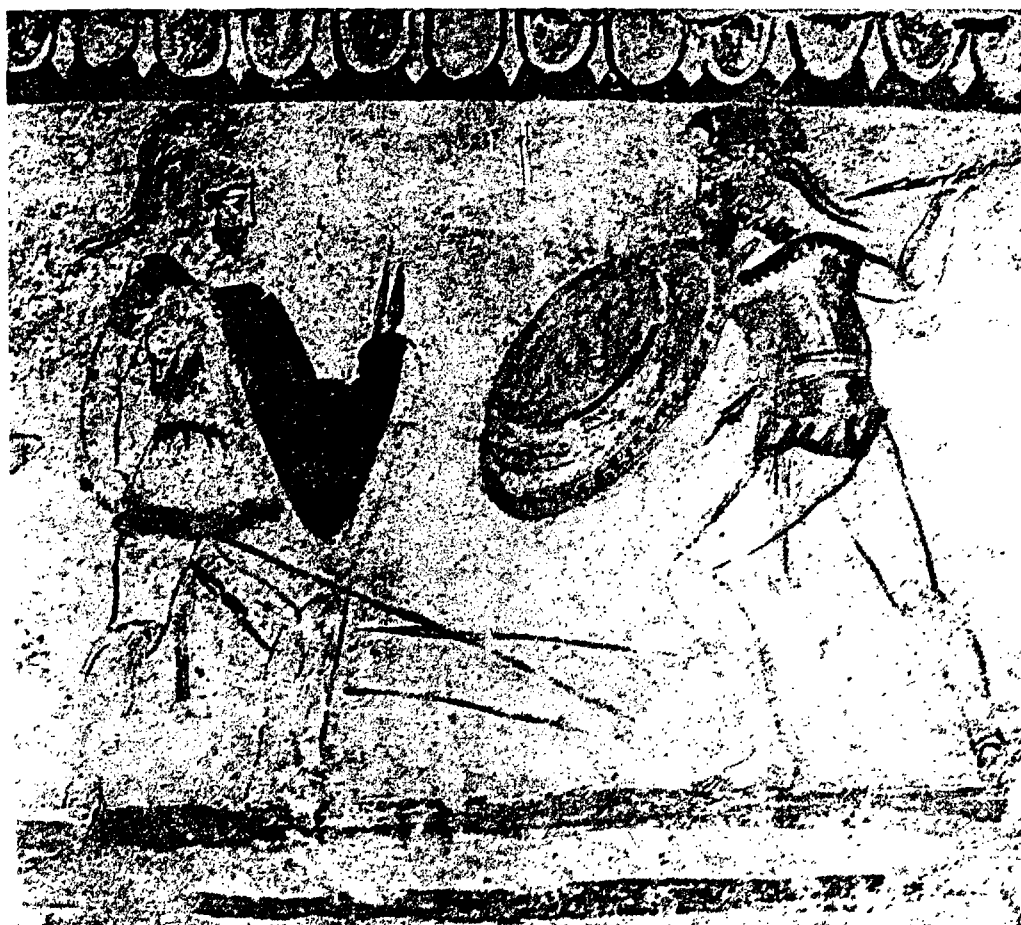


fig. 32.- Paestum, tumba. Escena de combate, s. IV. a. d. J. C.  
Paestum, Museo.

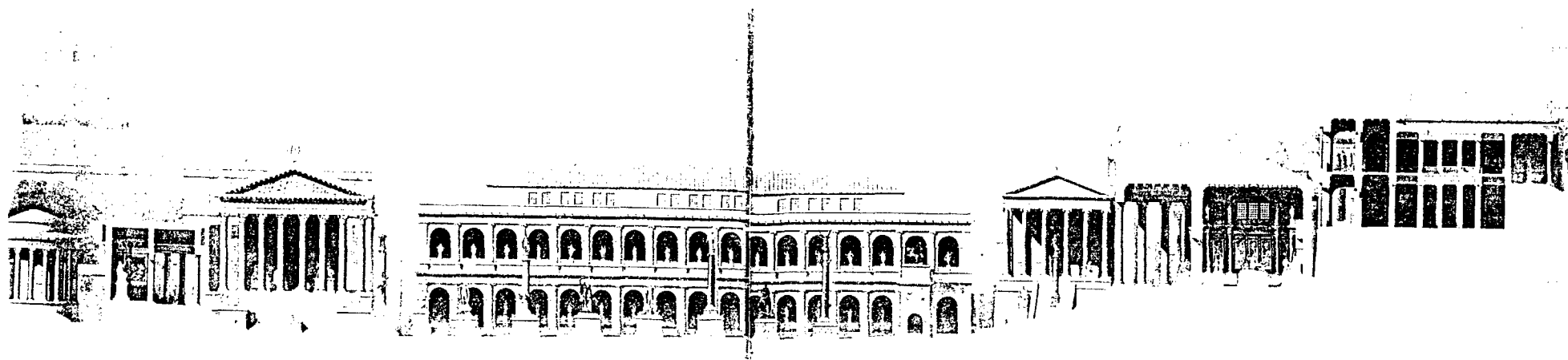


fig. 33.- Corte longitudinal realizado por el arquitecto F. Dutert, en 1873, mostrando el aspecto de los principales edificios situados en el lado sur del *Forum Romanum* tal como debia de ser a fines del siglo II a. d. J. C.





fig. 34.- Anfiteatro militar de Vindonissa.

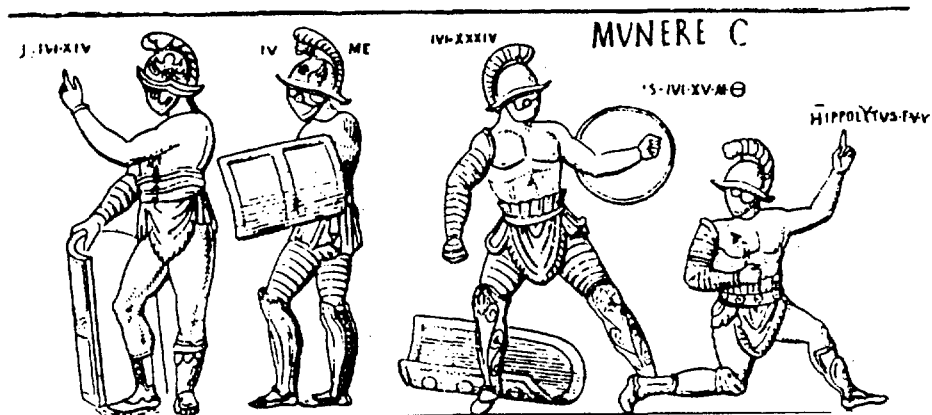


fig. 35.- Gladiadores samnitas.

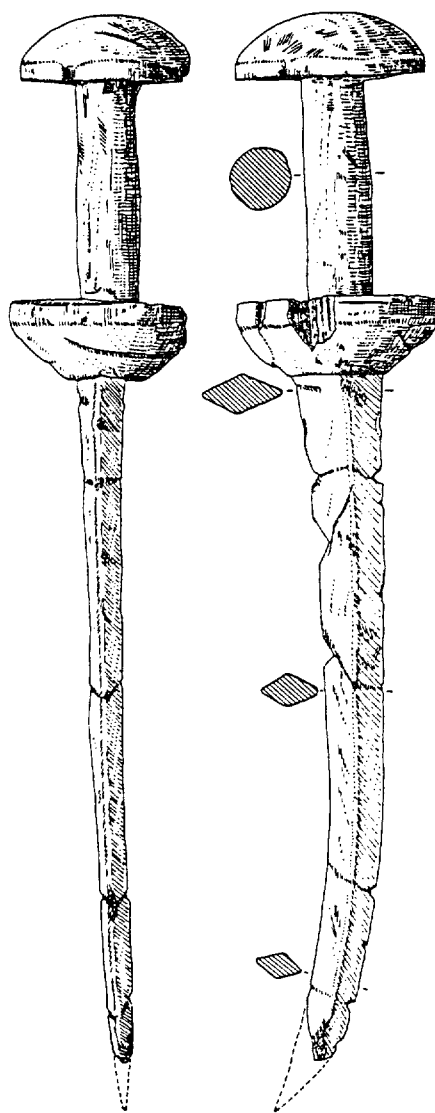


fig. 36.- Dibujo de una sica de madera de fresno, utilizada como arma de entrenamiento; descubierta en el campo de entrenamiento militar de Oberaden, Alemania, en 1977. (De S. von Schnurbein, *Germania*, 57, 1979).



fig. 37.- Estatuilla en bronce de un  
gladiador tracio, encontrada  
en Hülfterbrücke.  
Museo de Historia de Basilea.



fig. 38.- Estela funeraria. Tracio con la sica  
en la mano. Museo del Louvre.



fig. 39.- Estela de un gladiador, probablemente tracio.  
Originaria de Esmirna. Museo de Leyde.



fig. 40.- Lampara en cerámica en cuyo medallón aparece representado un combate entre un tracio (una rodilla en el suelo) y un hoplomachus (?). Descubierta en Cirta. Siglo I.

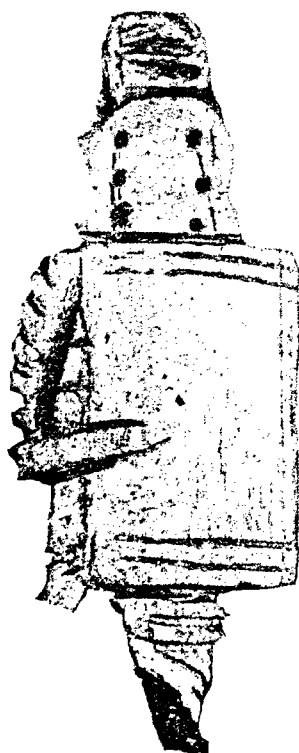


fig. 41.- Mango de cuchillo en forma de gladiador tracio. Siglo I. Museo arqueológico de Nimes.



fig. 42.- Gladiador tracio.

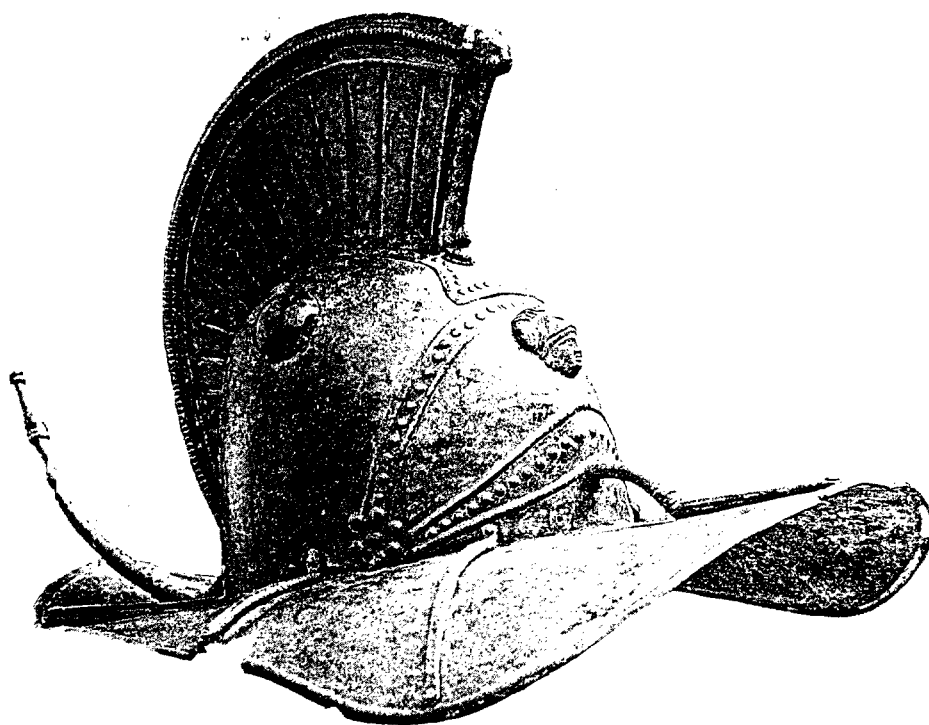


fig. 43.- Casco de gladiador en bronce, de la primera mitad del siglo I d. d. J. C., probablemente perteneciente a un gladiador tracio. Higgins Armory Museum, Worcester. Ma., U.S.A.



fig. 44.- Hermes como gladiador armado pesadamente (hoplomachus?)  
en posición defensiva. Museo de Viena.



fig. 45.- Estatua en bronce de un *secutor*.  
Museo de Arles.



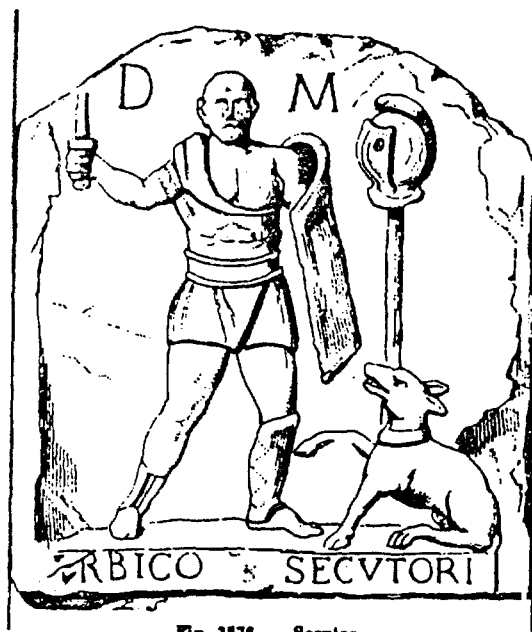


fig. 46.- Gladiador *secutor*.



fig. 47.- Escena de combate entre un *secutor* y un *retiarius*.

Asia Menor, s. II-III d. d. J. C. Römisch-Germanisches  
Zentralmuseum. -715 -



fig. 48.- Fragmento de una estela en la que aparecen dos  
gladiadores en combate. Mármol. Mediterraneo oriental,  
s. III-IV d. d. J. C.  
Metropolitan Museum of Art, New-York.



fig. 49.- Fase final de un combate entre un *secutor* y un *retiarius*. Museo romano de Augusto.



fig. 50.- Combate entre un *secutor* y un *retiarius*.

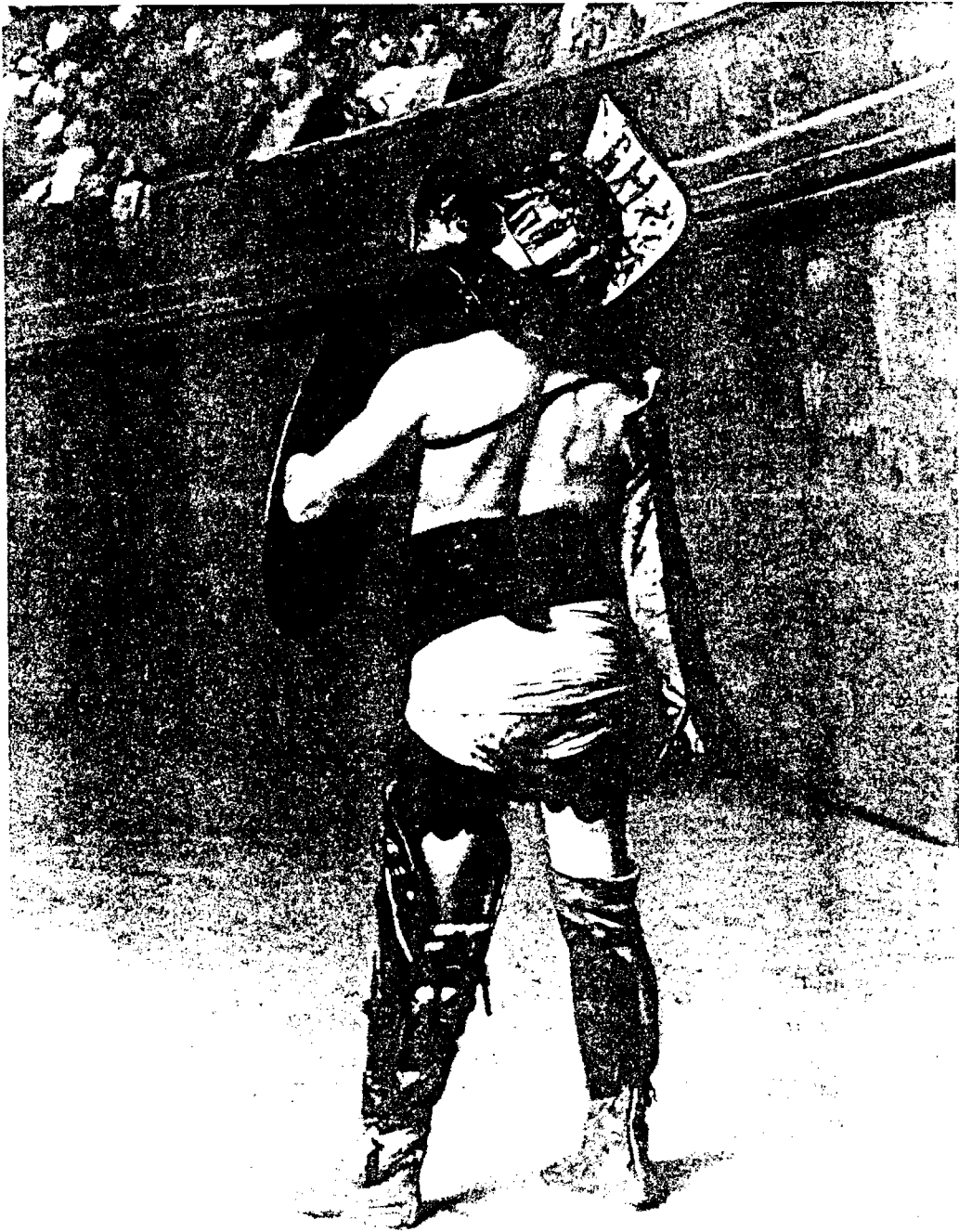


fig. 51.- Jean-Léon Gérôme, *mirmilon preparándose para el combate*, 1876. Obra perdida.



fig. 52.- Jean-Leon Gerôme, *mirmilon*, bronze, ha. 1859-1873.  
Phoenix Art Museum, Arizona.

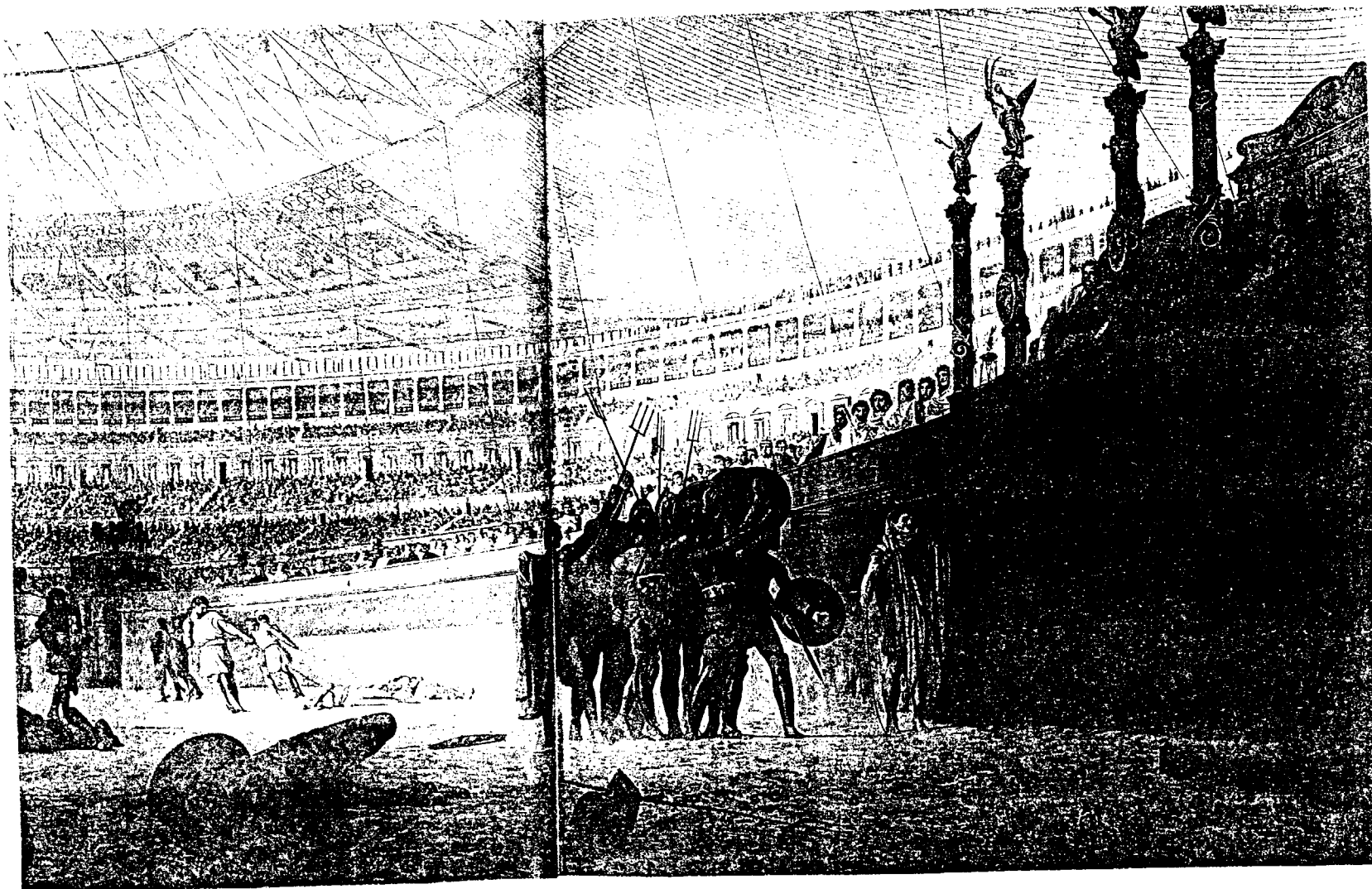


fig. 53.- Jean-Léon Gérôme, *Ave Caesar, morituri te salutant*,  
1859. Yale University Art Gallery, New Haven, Conn.,  
USA.

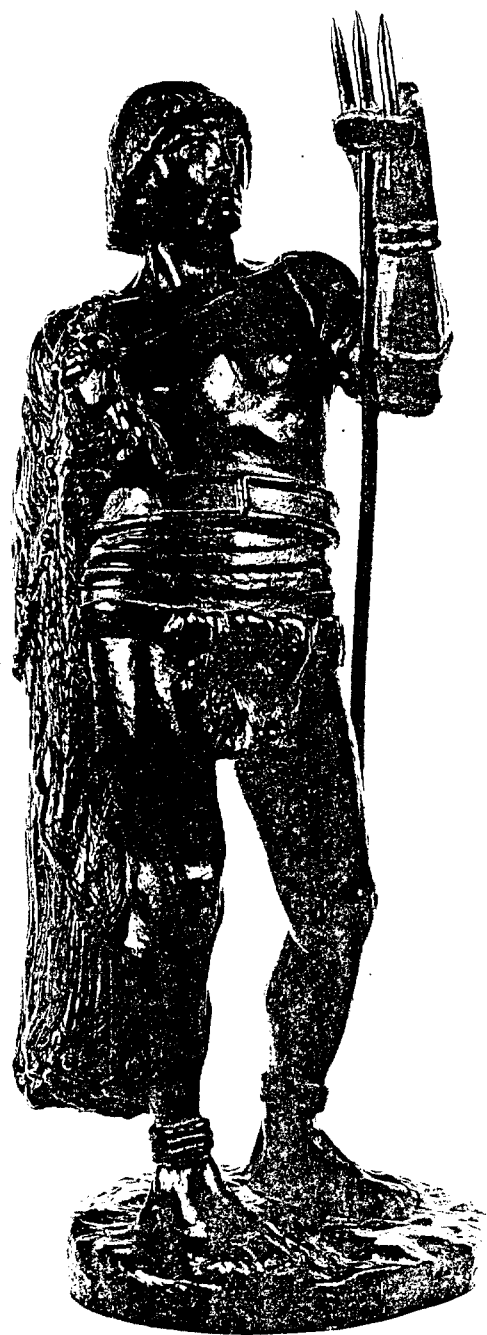


fig. 54.- Jean-Léon Gérôme, *retiarius* en bronze, ha. 1859.  
Phoenix Art Museum, Arizona.





fig. 55.- Estela funeraria de un *retiarius*, Paris, Louvre.



fig. 56.- Jean-Léon Gérôme, *retiararius*, ha. 1876.



fig. 57.- Botella de cerámica proveniente de Rheinzabern,  
Alemania. *Retiarius*, Historisches Museum, Speyer.



fig. 58.- *Retiarius* que ha perdido su tridente, a la derecha, levanta su dedo para pedir la interrupción del combate y la gracia. Su adversario, amenazante, espera la orden para golpearle y darle muerte.  
Colchester and Essex Museum.

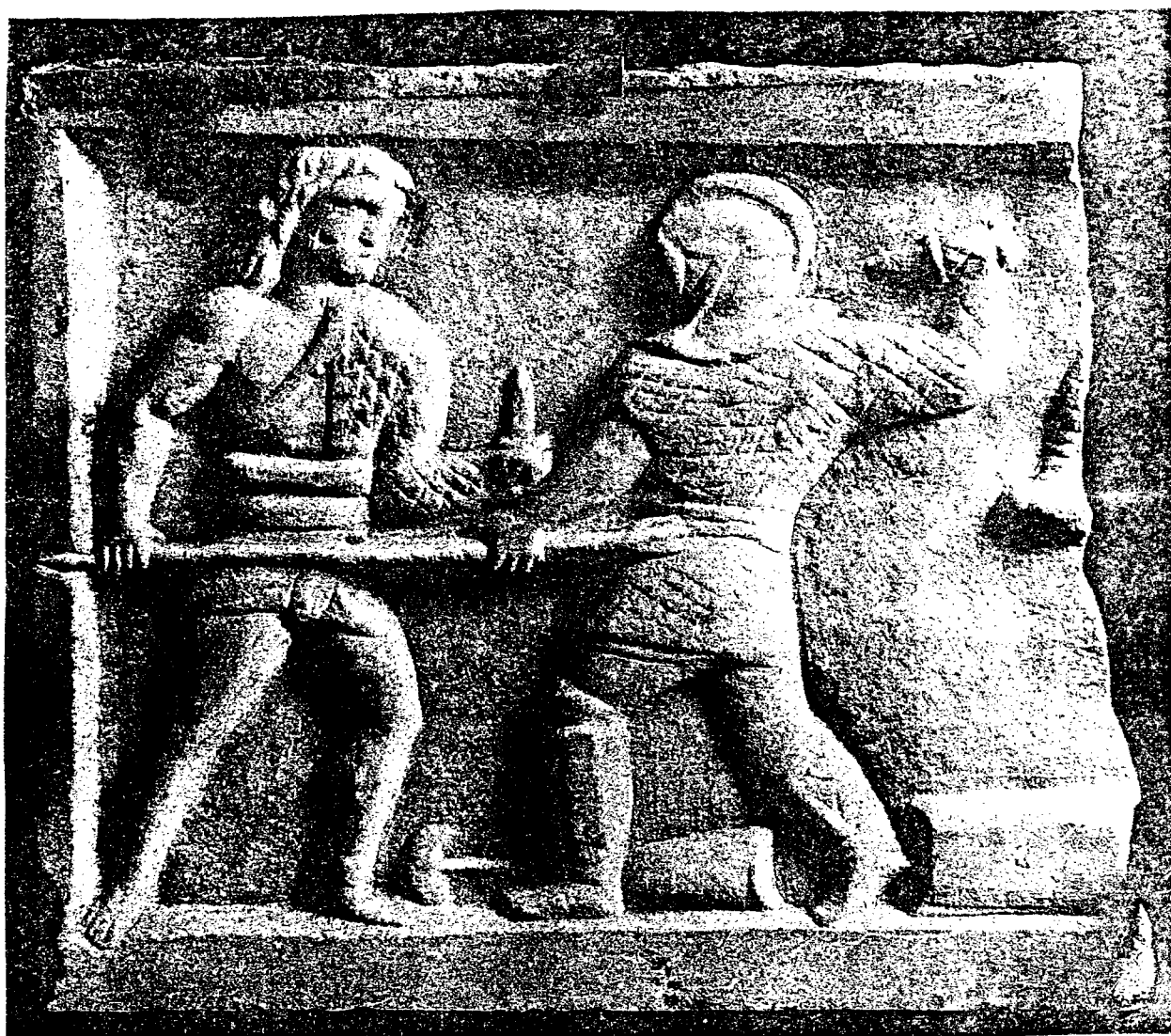


fig. 59.- *Retiarius y contra-retiarius.*  
Proviniente de Rumania.

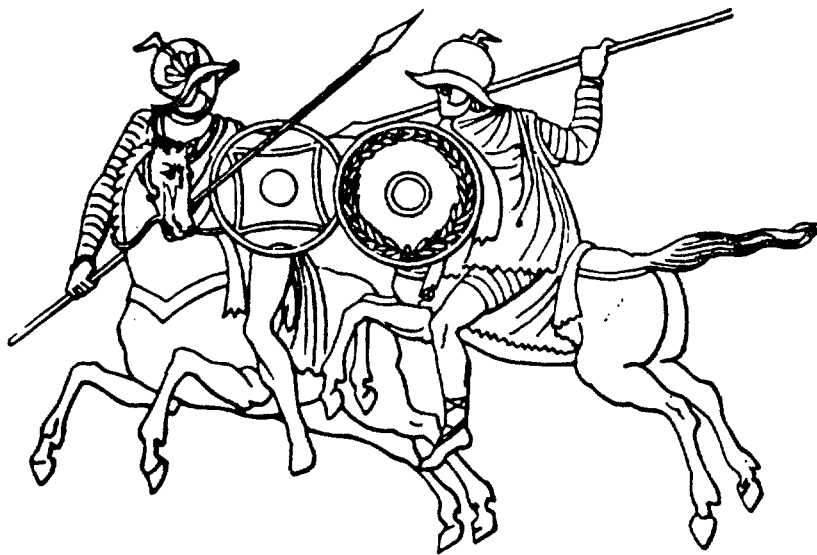


fig. 60.- Equites.



fig. 61.- Gladiadores luchando al son de dos trompetistas.  
Posiblemente equites finalizando el combate en el suelo.  
Museo y gliptoteca de Munich.

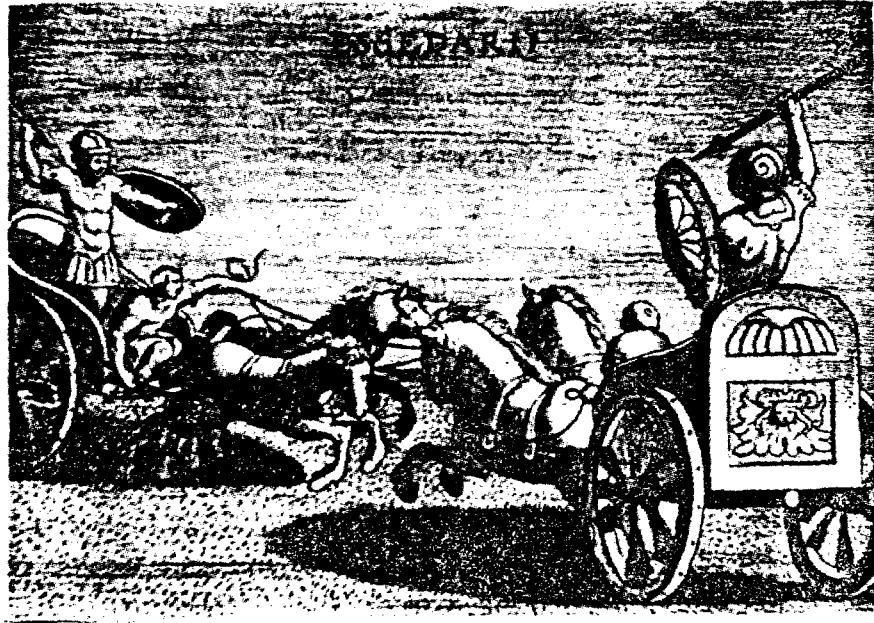


fig. 62.- *Essedarius*. De Justo Lipsio, *Saturnalia Sermonum*, 1604.



fig. 63.- Grabado del siglo XVII en el que aparecen representado cazas, combates de gladiadores y ejercicios de atletas en el circo Maximo.



fig. 64.- Detalle de un bajo-relieve.

Museo de la Civilización Romana, Roma.

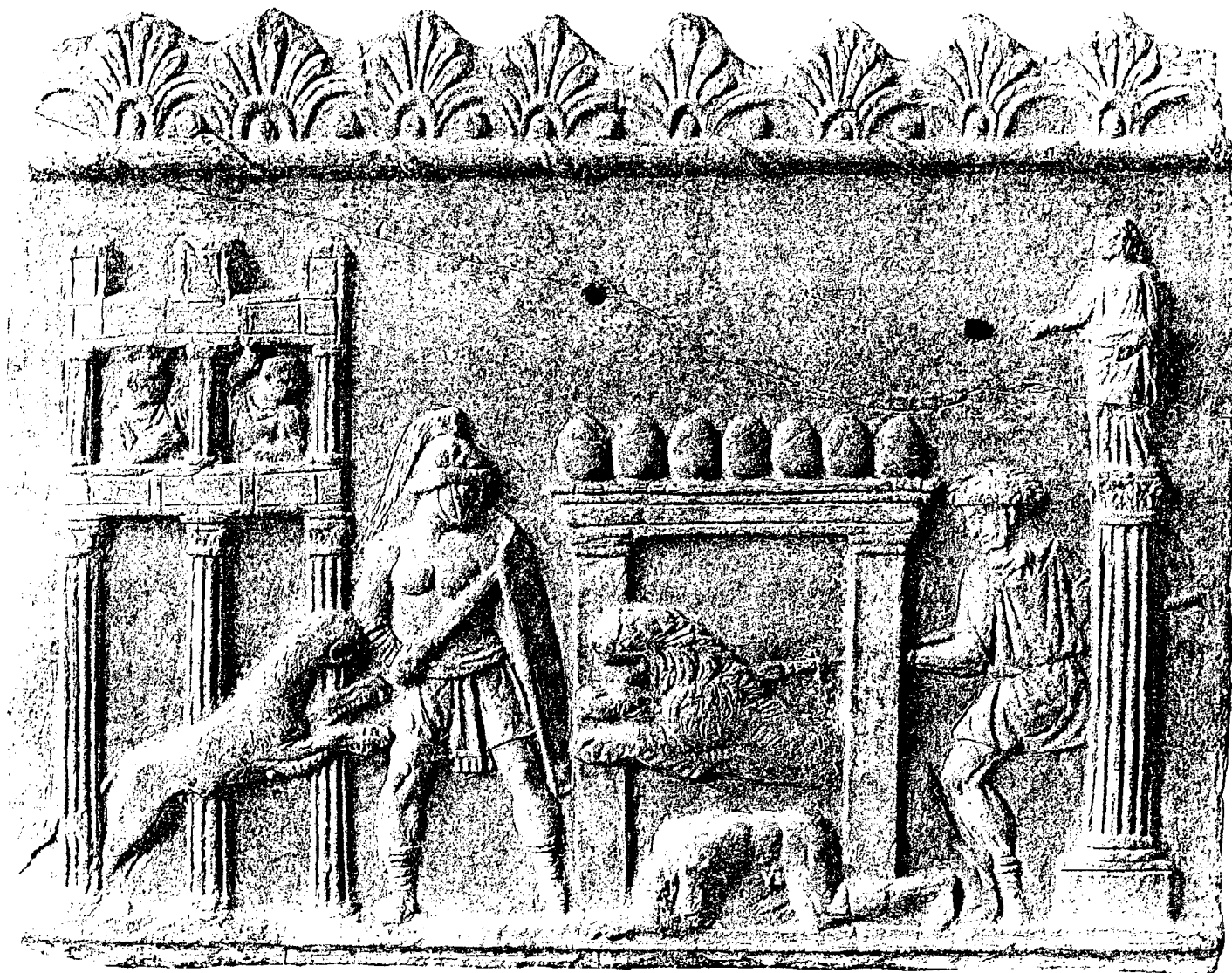


fig. 65.- Escena de caza en el circo, placa Campana,  
s. I d. d. J. C. Museo nacional romano.



fig. 66.- Escena central del mosaico de Smirat.,  
s. III d. d. J. C. Túnez. Museo de Susa.

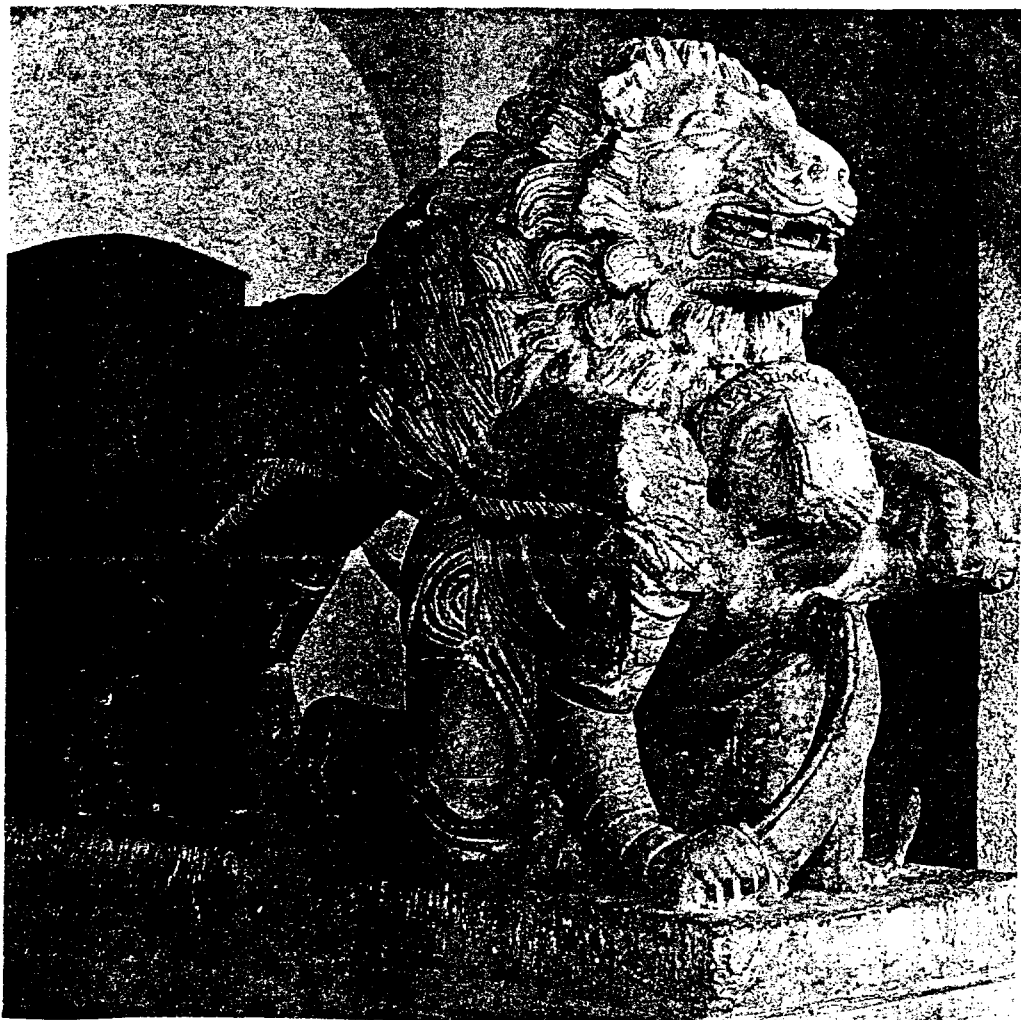


fig. 67.- El león, símbolo de fuerza, es utilizado  
a menudo en las escenas de combates con animales.  
Museo del Capitolio, Roma.



fig. 68.- Mosaico de Zlitten.  
Libia, siglo III d. d. J. C.



fig. 69.- Mosaico de Nennig, siglo III d. d. J. C.  
Staatlichen Landesbildstelle, Saarbrücken.



fig. 70.- Mosaico de la Plaza Armerina, Sicilia.  
Primera mitad del siglo IV d. d. J. C.  
Captura de animales salvajes destinados a  
las grandes venaciones.



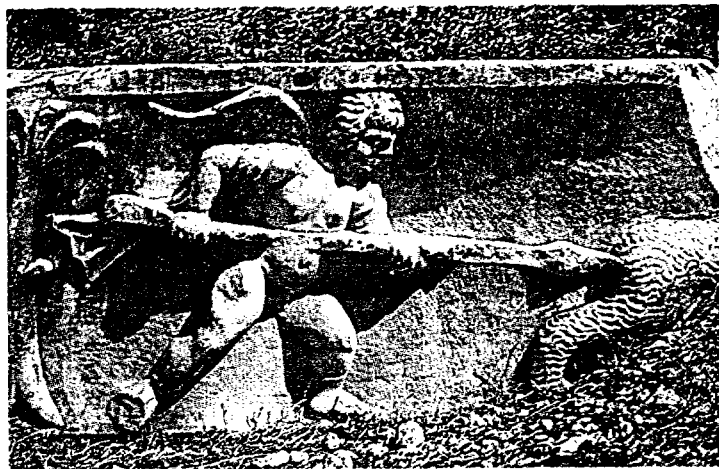


fig. 71.- Venation, teatro de Milet.



fig. 72.- Diptico consular. Museo del Louvre.





fig. 73.- Diptico consular.



fig. 74.- Escena de caza de animales exóticos.  
Mosaico, Plaza Armerina.

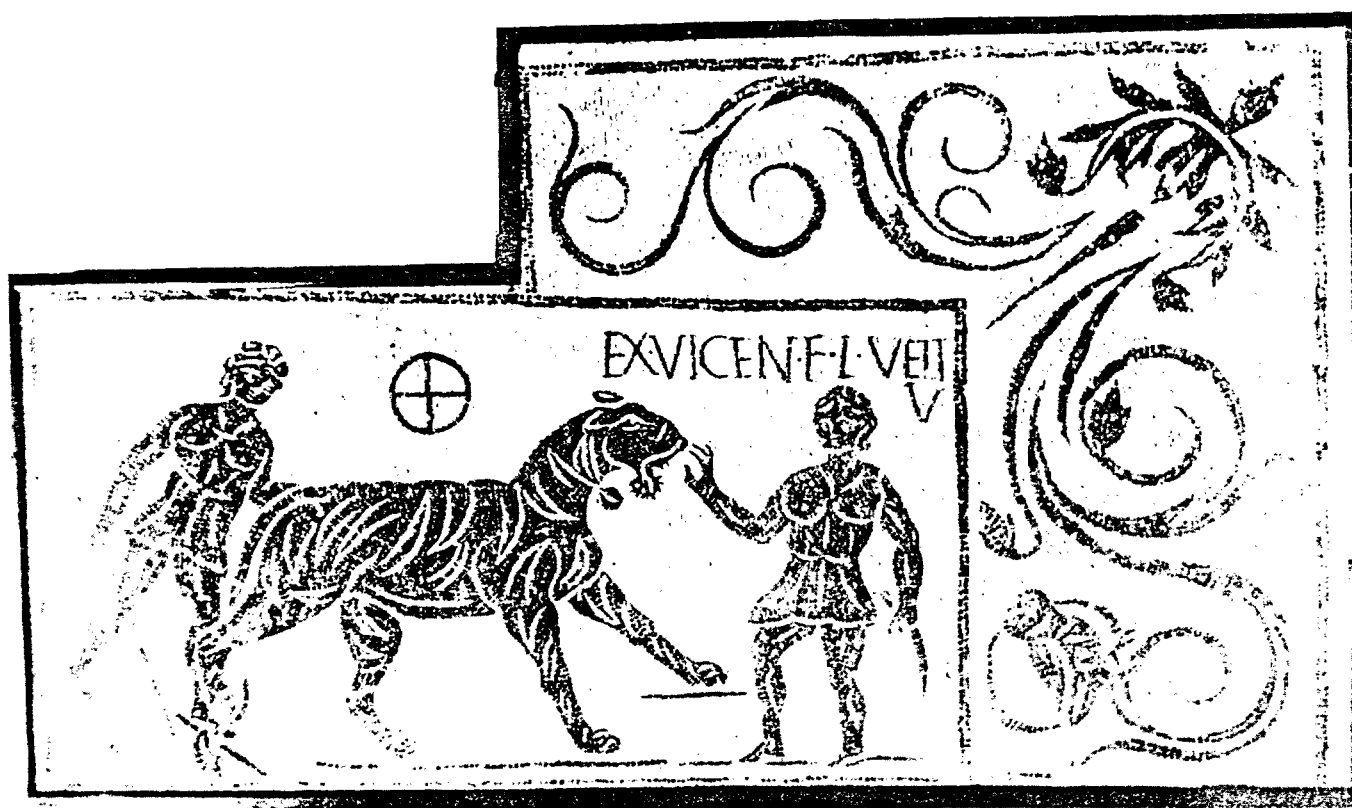


fig. 75.- Mosaico con tema venatorio.  
Roma, Museo Nacional Romano.

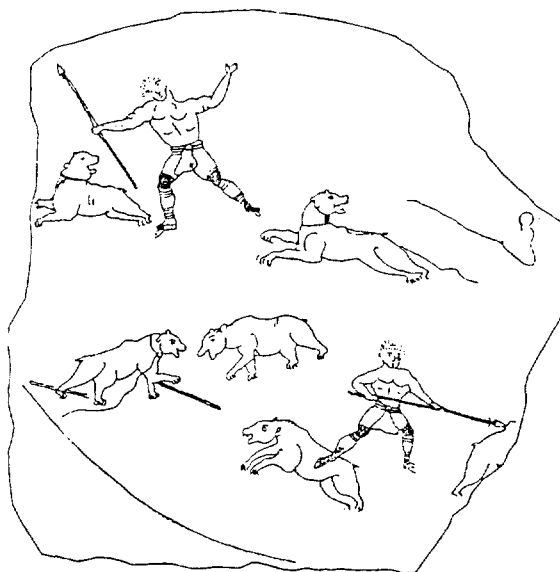


fig. 76.- Coliseo: escena venatoria.



fig. 77.- Coliseo: Lucha de gladiadores  
y escena venatoria.



fig. 78.- Escena de circo. Museo de la Civilización Romana.

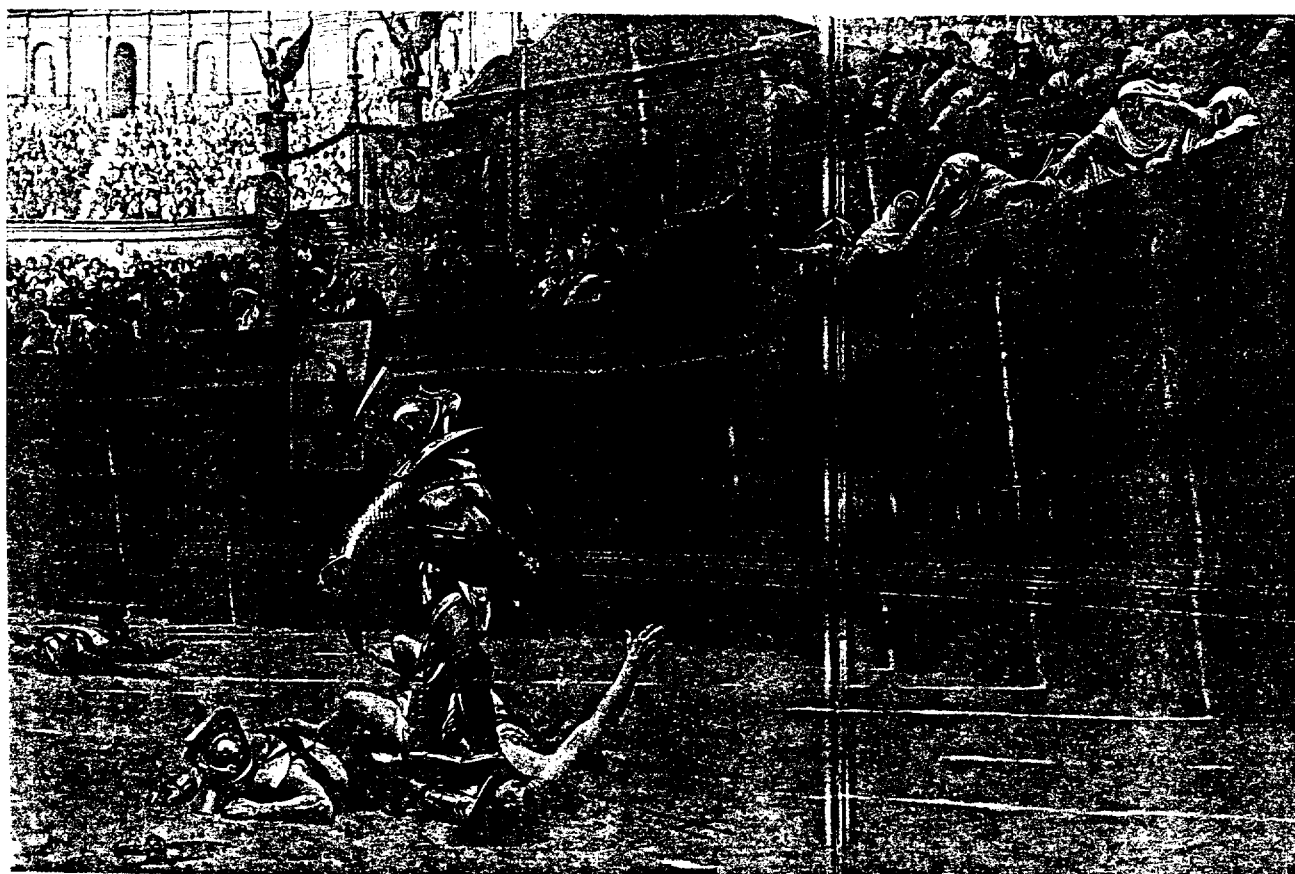


fig. 79.- Jean-Léon Gérôme, *Pollice verso*, 1872.

Intento de reconstrucción del ambiente de la arena.  
Phoenix, Art Museum, Arizona.



fig. 80.- Bajorrelieve enel que se expresa con realismo la  
crueldad de un combate. Museo Arqueológico de Dorres.



fig. 81.- Gladiadores enanos. De Justo Lipsio, Saturnalium  
Sermonum, 1604.



fig. 82.- Mujeres gladiadoras. De Justo Lipsio, Saturnalium  
Sermonum, 1604.



## 5. LAS RAICES CIUDADANAS DEL ESPECTACULO DEPORTIVO

### 5.4. EL "LUGAR" DEL DEPORTE Y DEL ESPECTACULO

5.4.1. El estadio de Domiciano.

5.4.2. El *Ludus Magnus*, palestra de gladiadores.

5.4.3. El anfiteatro.

5.4.3.1. El Coliseo.

5.4.4. Naumaquias.

5.4.5. El circo.

5.4.5.1. El Circo Máximo.

5.4.5.2. El Circo Majencio.

5.4.6. Los baños.

5.4.6.1. Las Termas de Caracalla.

5.4.7. Notas bibliográficas.

#### 5.4. EL "LUGAR" DEL DEPORTE Y DEL ESPECTACULO

##### 5.4.1. El estadio de Domiciano.

Directamente derivado del tipo griego, el estadio de Domiciano (fig. 1; diap. 47) en Roma, constituye el único ejemplo de estadio con gradas de albañilería hasta ahora conocido fuera de Grecia y del mundo oriental. Esta ausencia de estadios pudo ser debida bien al poco interés que los juegos atléticos despertaron entre los romanos, o bien a que en caso de que se deseara se podían celebrar en el circo. Sabemos también que en ocasiones excepcionales, cuando se quisieron celebrar este tipo de juegos se edificaron estadios en madera que se desmontaban después de su utilización. Suetonio (1) nos recuerda el estadio construido por Cesar en el 46 a. d. J. C., y Casio Dion (2) el de Augusto en el 28 a. d. J. C.

Domiciano instituyó, de modo quinquenal, el *Certamen Capitolino Iovi*, en el que se daban agones musicales, ecuestres y gímnicos, inspirados claramente en las Olimpiadas Griegas. El año 86 d. C., mandó construir el Estadio, que se edificará en los límites del Campo de Marte, cerca de las termas y el estanque de Agripa, del Odeón y de las Termas de Nerón, siendo probable que ocupase el lugar donde anteriormente estuvo el estadio de este último. (fig. 2)

En el 217 d. C., después del incendio que devastó el Coliseo, el estadio fue adaptado para albergar los juegos gladiatorios y en tiempos de Alejandro Severo (228 d. C.) fue restaurado. A mediados del siglo IV aún albergaba competiciones atléticas que los Romanos continuaban llamando con el nombre griego de *Agones*.

La Plaza Navona es un ejemplo excepcional de la supervivencia topográfica del Estadio: las casas se fueron edificando sobre los restos de la *cavea*, conservándose la forma y las dimensiones del antiguo estadio y quedando libre de construcciones todo el área de la pista, (fig. 3 y 4; diap. 48) cuya longitud era de unos 230 m. por 50 de ancho.

Restos del estadio (fig. 5) pueden encontrarse aún en muchos de los establecimientos que rodean la plaza, aunque los más famosos fueron siempre sin duda los de la Iglesia de S. Agnese. Los más importantes vieron la luz en 1936 cuando, para abrir una nueva vía, fueron demolidas las construcciones existentes en el lado norte, (fig. 6) siendo mucho menos conocido el lado meridional, que daba al Odeón y al teatro de Pompeyo. (fig. 7).

Un aureo de Septimo Severo (fig. 8) recoge una representación del Estadio de Domiciano. En la pista, sin espina ni obelisco, y por lo tanto imposible de confundir con un circo, aparecen los atletas compitiendo en la carrera, en la lucha, en el pugilato y, en el centro, la proclamación y coronación del vencedor. En la tribuna cubierta aparece sentado un personaje de difícil interpretación, tal vez un juez o el emperador. Están recogidos los elementos esenciales del edificio, haciéndose especial hincapié en la representación de las estatuas en la parte superior, donde tradicionalmente se considera que se encontraba el *Pasquino* (fig. 9), encontrado en la plaza Navona.

#### 5.4.2. El Ludus Magnus, palestra de gladiadores.

Los gladiadores se entrenaban en las casernas, que en provincias podían ser imperiales o privadas, sin embargo en Roma, la preparación de los luchadores constituía un monopolio imperial. Cuatro grandes escuelas se encontraban en las proximidades del Coliseo: el *Ludus Magnus* (fig. 10), el *Ludus Matutinus*, el *Ludus Dacicus* y el *Ludus Gallicus*. La planta era prácticamente idéntica en todos los casos, simple y funcional, celdas y servicios desplegados en torno a la arena en que se realizaban los entrenamientos (fig. 11). El más celebre fue el *Ludus Magnus*. (figs. 12 a 15; diap. 49)

Algunos fragmentos de la gran Forma Urbis Severiana ponen de manifiesto la forma de un edificio elipsoidal rodeado de una serie de pequeñas habitaciones que forman un pequeño patio y la clarísima inscripción *Ludus Magnus* en el centro de la arena. (fig. 16)

El *Ludus Magnus*, fue la palestra de gladiadores más grande que se conoce a través de las fuentes. Parece que su conexión con el Coliseo debió de ser realmente estrecha, puesto que existía un corredor subterráneo que ponía en comunicación directa ambas construcciones. Su definitiva construcción se debió a Domiciano, realizándose una serie de reconstrucciones entre los siglos II y IV. Sus cuatro pórticos tenían una longitud de casi 100 metros de lado, y en ellos se encontraban las celdas para alojar a los gladiadores y los servicios del espectáculo. En el patio central una pequeña cavea, destinada a albergar a un número limitado de espectadores, circundaba la arena con la tradicional forma elipsoidal. (3)

#### 5.4.3. El anfiteatro

La expansión permanente del mundo romano al final de la República y bajo el Imperio, hizo que tanto los *munera* como las *venationes* se difundiesen ampliamente. Toda ciudad de cierta importancia acabó por tener un anfiteatro para la celebración de este tipo de espectáculos, llegando a aparecer este edificio como el símbolo de la romanización.

Los primeros anfiteatros aparecieron en Campania, a finales del siglo II y principios del siglo I a. d. J. C.

El teatro de *Teanum*, fechado en el siglo II a. d. J. C., ofrece el ejemplo más antiguo de utilización de un nuevo tipo de estructura desconocida y revolucionaria para la época. Los arquitectos no se conformaron con adosar el teatro a las laderas de la colina, concibieron un tipo de estructura enteramente realizada con grandes muros que sostenían las bóvedas de soporte de las gradas. Gracias a este dispositivo, estas últimas se colocaban sobre una pendiente artificial. Esta nueva solución liberó evidentemente a los arquitectos de la búsqueda obligatoria de lugares con una pendiente natural para adosar los muros y permitió una gran libertad en la elección de los emplazamientos. (figs. 17 y 18) Este tipo de innovación permitirá la construcción de los grandes teatros, pero también, posteriormente, la de los anfiteatros, aunque la génesis de éstos últimos no nos ha sido, desgraciadamente, relatada.

En el anfiteatro, el conjunto de las gradas de la *cavea* se subdivide de manera idéntica al teatro. El principio adoptado apunta a asegurar una distribución regular de los espectadores en una perfecta jerarquización de la calidad de los lugares en función de la de sus ocupantes. (figs. 19 y 20)

Horizontalmente, la *cavea* está dividida en varias zonas anchas concentricas (los *maeniana*), separadas por circulaciones (las *praecincciones*) que establecen un corte neto en la pendiente general de las gradas. En la parte baja se encuentran las gradas del podium (fig. 21), más anchas y llanas que las otras, donde los personajes de importancia podían hacer instalar sus asientos móviles (*subsellia* o *bisellia*). Estos lugares de honor, a menudo separados de otros por un parapeto (*balteus*), tienen un acceso independiente que evitaba a los notables tener que mezclarse con la masa.

El resto de las gradas se divide en tres zonas: la *ima cavea*, encima de ella la *media cavea* y por último la *summa cavea*, coronada en ciertos casos por una bella galería con pórticos. Cada *maenianum* está subdividido en sectores de una importancia comparable, con una capacidad de 400 a 500 plazas, llamados *cunei*. A cada *cuneus* corresponde un *vomitorium* por el que el público accedía a las gradas (fig. 22). A partir de aquí, los espectadores descendían hacia sus lugares por pequeñas escaleras talladas en las gradas (las *scalaria*) (figs. 23 y 24).

Bajo las gradas, un sistema más o menos elaborado de galerías y de escaleras, permitía conducir a los espectadores desde el exterior del edificio al vomitorio correspondiente, a los lugares que le habían sido atribuidos en el interior de la *cavea*. (fig. 25)

A causa de su forma enteramente cerrada sobre ella misma, la *cavea* del anfiteatro tenía, con la misma anchura, una capacidad dos veces superior a la de un teatro, pero en contrapartida, su forma elíptica quitaba al anfiteatro toda calidad acústica.

Debemos señalar que la evolución técnica de este edificio no se produjo de un modo homogéneo. Mientras en un

momento dado algunos lugares conocieron grandes progresos, en ese mismo momento, en otras ciudades, se realizaron construcciones extremadamente simples. En muchos casos se aprovechó un terreno cuyos desniveles permitía construir en ellos las gradas para hacer más económica la construcción (figs. 26 y 27), en otros sin embargo, se levantó una estructura de muros y bóvedas que le dan un aspecto mucho más ligero.

Un pequeño recorrido por el mundo romano permite ver la evolución arquitectónica que desemboca en el gran anfiteatro imperial.

El anfiteatro de los "Trois Gaules" en Lyon (figs. 28 y 29), se inició probablemente el 19 d. C., acabándose antes del final del reinado de Tiberio. Inicialmente su capacidad era de poco más de 3.000 espectadores. Construido enteramente en pequeño aparejo irregular (*opus incertum*), comprendía una serie de compartimentos rellenos de tierra que sujetaban una bóveda sobre la que se encontraban las gradas. Su estructura recuerda a la que fue adoptada en mayor escala para la construcción del anfiteatro de Mérida (figs. 30 a 32; diap. 50), cuya fecha de construcción, año 8 a. d. J. C., nos es conocida gracias a una inscripción. La arena de Mérida, que tiene unas dimensiones de 64,50 m. por 51,15 m., aparece delimitada por el muro del podium en el que se abren las puertas de servicio, cuya entrada, directa a la arena, coincide con el eje menor. En los dos extremos, las grandes entradas axiales se conectan con el exterior por medio de rampas. Ahora bien, una de las características más importantes de este anfiteatro en relación con la historia de los espectáculos, es el hecho de que presenta vestigios de una excavación destinada a las naumaquias, aunque sus reducidas dimensiones, 18,35 m., 3,70 m., y 1,25 de profundidad, sugieren espectáculos náuticos sin demasiados puntos en común

con las grandes naumaquias ofrecidas en Roma por César y Augusto y de las que hablaremos posteriormente.

El otro raro ejemplo de anfiteatro que presenta vestigios de este tipo de excavación para naumaquias, es el de Verona (figs. 33 y 34), uno de los más bellos de Italia y cuya capacidad, en el momento de su máximo esplendor era de alrededor de 30.000 espectadores. Por el carácter monumental de su arquitectura, junto con el de Pula (figs. 35 y 36), marca el término de la evolución que desembocará en la concepción de los monumentos más perfectos concebidos en la antigüedad (figs. 37 a 47). Estos grandes anfiteatros impresionan por su amplitud y complejidad, pero sin embargo ninguno pudo rivalizar con el Coliseo de Roma, sin ninguna duda el más importante de estos edificios. (4)

#### 5.4.3.1. El Coliseo.

Roma hubo de esperar bastante tiempo para poseer un anfiteatro de importancia, ya que la construcción de este edificio, al estar derivado del teatro, sufrió los mismos prejuicios políticos y sociales que éste. Se consideraba que este tipo de monumentos era pernicioso para las costumbres, ya que contribuía a una excesiva helenización de las mismas:

El único proyecto digno de mención, antes de la construcción del Coliseo, destinado a los combates de gladiadores fue levantado en el 52 ó 51 a. d. J. C. por C. Scribonius Curio, quien, con el pretexto de rendir honores a los manes de su fallecido padre, anunció que daría al pueblo "juegos escénicos", complementados por un *munus*. Para ello ideó un curioso edificio que nos es descrito por Plinio (5). Se trataba de dos teatros de madera, muy espaciosos y de igual tamaño, adosados por los vértices de sus curvas y montados sobre sendos ejes. Durante la mañana, para los "juegos



escénicos", los teatros permanecieron en esa posición, espalda con espalda, a fin de que el ruido de una de las representaciones no estorbara la otra. Por la tarde, momentos antes de iniciarse el *munus* los dos teatros giraron sobre sus ejes y unieron frente con frente, de modo que sus dos hemicírculos formaron un inmeso óvalo, al mismo tiempo que los tabiques de sus respectivos escenarios eran retirados para dejar lugar a una sola arena. La actitud de los espectadores fue de complacencia ante el insólito hecho, sin mostrar inquietud por el peligro que corrían ante la maniobra. Plinio se muestra exasperado por la imprudencia del público: "¡Mirad al pueblo vencedor del mundo y conquistador del universo! ¡Vedle allí, montado en una máquina y aplaudiendo embobecido el peligro que le acecha! (6)

Cuando Cesar, para celebrar su cuádruple triunfo, ofreció un *munus* a la plebe en el 46 antes de Jesucristo, adoptó la disposición del doble teatro ideada por su amigo Curion, aunque prescindiendo de la máquina rotatoria y aplicando la fórmula en una efímera construcción de madera. (7) Más tarde, en la época de Augusto, los romanos levantaron el primer "doble teatro" de piedra y crearon la palabra latina que designó en lo sucesivo el nuevo tipo de monumento: *amphitheatrum*. (8)

Cayo Estatilio Tauro, erigió en Roma, el 29 a. d. J. C., al sur del Campo de Marte, el más antiguo de los anfiteatros permanentes, que fue destruido por el fuego en el incendio de 64 de nuestra era. Casi inmediatamente después, los Flavios decidieron reemplazarle con otro de forma semejante, aunque de mayor capacidad. Vespasiano inició la obra; Tito acabó la estructura, Domiciano la decoración. Es el anfiteatro Flavio, más conocido a partir de la Edad Media, con el nombre de Coliseo.

Construido en bloques de travertino duro y compacto, extraídos de la cantera de Albula, cerca de Tibur (la moderna Tivoli), y llevados a Roma por un camino de 6 metros de ancho abierto especialmente para la tarea, el Coliseo forma, sobre dos ejes de 188 y 156 metros, un óvalo muy redondeado de 57 metros de altura (figs. 48 y 49). Visiblemente copiado de la rotonda del teatro de Marcelo (diap. 51), los tres primeros pisos están constituidos por tres hileras de arcadas superpuestas, guarnecidas de estatuas en la época del imperio. Los tres pisos sólo difieren entre sí por los órdenes de las columnas adosadas a sus pilastras, que son, respectivamente, dórico, jónico y corintio. El cuarto piso, que falta en el teatro de Marcelo, presenta una pared sin arcos, a la que pilastras semiempotradas dividen en paneles alternativamente atravesados por ventanas y adornados con escudos de bronce (figs. 50-51; diap. 52 y 53). Estos escudos, colocados por Domiciano, no se conservan en la actualidad. (fig. 52; diap. 54) En cada uno de los paneles sobresalen tres ménsulas correspondientes a otros tantos agujeros hechos en la cornisa. En las ménsulas apoyábanse las bases de los mástiles a los cuales un destacamento de marineros de la flota de Misena, en los días de sol fuerte, ataba las cuerdas que sostenían un gigantesco toldo (*velum*) (figs. 53-54; diap. 55) destinado a dar sombra a los combatientes de la arena y a los espectadores de la *cavea* (figs. 55-56). Ésta comenzaba a cuatro metros sobre el nivel de la pista con una plataforma (*podium*) protegida por una barandilla de bronce; sobre el *podium* se alineaban los asientos de mármol de los "privilegiados", cuyos nombres han llegado hasta nosotros. Más arriba escalonábanse las gradas destinadas al público ordinario, divididas en tres zonas o *maeniana*. Las dos más bajas estaban separadas del *podium* y separadas entre sí por un doble cinturón de *praecinctiones*, es decir, corredores circulares horizontales bordeados de muros de pequeña elevación (diap. 56). Verticalmente, estos dos *maeniana* hallábanse divididos por corredores en declive que "vomitaban" en las gradas las olas

de espectadores, de donde su nombre de *vomitoria*. La primera zona de gradas comprendía veinte escalones; la segunda dieciseis. Entre la segunda y la tercera interponíase un muro de cinco metros de altura, horadado de puertas y ventanas. En el tercer *maenianum* tomaban asiento las mujeres, bajo un amplio voladizo sostenido por columnas. Sobre el voladizo se situaban, de pie, los peregrinos y los esclavos, quienes, excluidos de la distribución oficial de fichas de entrada o teseras (*tesserae*), no habían podido conseguir asiento en las graderías. (diap. 57)

Mientras los *Regionarios* cuentan en el Coliseo 87.000 *loca*, se calcula en 45.000 el número de localidades sentadas y en 5.000 el número de localidades de pie. Todavía actualmente se pueden apreciar en la arquitectura del monumento los ingeniosos medios de que éste disponía para facilitar el ingreso, salida y circulación de tan enorme multitud. De las ochenta arcadas dispuestas alrededor del edificio, las cuatro de los extremos de los ejes estaban vedadas al público y desprovistas de signos exteriores. Las otras estaban numeradas del I al LXXVI. Al llegar al Coliseo, cada uno de los invitados del emperador o de los magistrados no tenía nada más que encaminar sus pasos hacia la entrada correspondiente al número de su *tesea* y luego hacia el *maenianum*, el tramo y la grada estaban también indicados en la ficha con toda precisión. Entre la *cavea* y la muralla exterior, dos muros concéntricos formaban una doble columnata en la planta baja y, en los pisos altos, una galería; de esa suerte, los citados muros prestaban múltiples servicios, pues sostenían la *cavea*, daban acceso a las escaleras que conducían a los *vomitoria* y proporcionaban a la muchedumbre un corredor para pasearse antes del espectáculo y, durante los entreaños, constituían un refugio contra el sol excesivo o algún chaparrón inoportuno. De todas las localidades, las mejores eran, evidentemente, las del *podium*; y de éstas, los dos palcos colocados en cada uno de los extremos del eje menor: el

*pulvimar* del príncipe y de la familia imperial, al norte, y al sur, el palco del prefecto de la ciudad de los magistrados. Pero cabe afirmar que hasta los *pullati*, es decir, el vulgo que se apiñaba en el "gallinero" del voladizo superior, podía seguir perfectamente lo que ocurría en la arena

Esta arena (fig. 57; diap. 58 y 59), con sus ejes de 86 y 54 metros, cubría una superficie de 36 áreas. Un enrejado metálico, distante cuatro metros de la base del *podium*, rodeaba la pista y defendía al público de los ataques de los animales que en ella se soltaban. Cuando los gladiadores hacían su aparición por una de las arcadas del eje mayor del edificio, las fieras manteníanse encerradas en el subsuelo de la arena. Este subsuelo estuvo al principio dotado de canales, que permitieron en el año 80 inundar la pista en un instante y transformar así el anfiteatro en *naumaquia*. Luego fue provisto -sin duda en la época en que Trajano construyó la *naumaquia Vaticana*- no solamente de mazmorras de fábrica para alojar animales, sino también de todo un complejo sistema de rampas y montacargas, mediante el cual las fieras eran conducidas rápidamente a la arena.

#### 5.4.4. Naumaquias

Con esta palabra griega se designaba un especial modo de enfrentamiento deportivo consistente en un combate naval en miniatura, (fig. 58 y 59; diap. 60 y 61) representado para divertimento del pueblo, sus actores se llamaban *naumachiarii*. (9) Rara vez se representó en el mar, normalmente se preparaba una laguna artificial o se aprovechaba un lago natural, para que los espectadores pudiesen contemplar cómodamente las peripecias del combate. El lugar donde se celebraba este también se llamaba *naumachia* (10) o bien *navale stagnum*. (11)

Para Guillen estos juegos debieron de nacer "como entretenimientos en la vida privada de algunos romanos, que reproducían en pequeño en sus piscinas los combates históricos, como sabemos que hicieron los hijos de Lolio en la villa urbana de su padre. Sus esclavos les prepararon en pequeño facsímiles de los barcos de Octavio y de M. Antonio y reprodujeron la batalla de Actium". (12)

Llevados estos juegos a proporciones públicas, se trataba de reproducir casi exactamente alguna batalla naval determinada, con sus barcos, sus remeros, sus soldados, sus peripecias y sus muertos y heridos en casi todas ellas, siendo los protagonistas de este inusual espectáculo los *naumachiarii*, prisioneros de guerra o criminales comunes condenados a muerte que se vestían con las ropas típicas de los pueblos representados en la lucha. y celebrándose en los anfiteatros, convenientemente inundados mediante un sistema de depósitos y canales.

Por lo que sabemos hasta ahora, edificios construidos expresamente para este espectáculo, los encontramos tan solo en Roma. La mejores zonas eran las que fuesen planas y próximas al río en donde se excavaba el profundo estanque que debía de acoger la cantidad de agua indispensable para el desarrollo de la batalla naval.

El testimonio más antiguo que nos ha llegado referido a este tipo de construcción es de Suetonio (13) que describe el espectáculo ofrecido por Cesar en el 46 a. d. J. C., con ocasión de su cuádruple victoria. Probablemente no tenía partes hechas de ladrillo, por lo que, después de tres años, se debió cegar debido a la sospecha de que había contribuido a alimentar una grave epidemia difundida por la ciudad. Esta naumaquia, según algunos, estaba situada en el Campo de Marte (en comunicación con el Tiber), localidad *Codeta minor*, mientras que según otros se encontraba en el Trastevere, cerca

del templo de *Fors Fortuna*. En esta naumaquia se simuló un combate entre las flotas tiria y egipcia, y participaron naves birremes trirremes y cuatrirremes ocupadas por 4.000 remeros y 2.000 combatientes, prisioneros de guerra y condenados a muerte.

Posteriormente el agua utilizada en las naumaquias fue la de los acueductos: Alsietina por Augusto y Vergine por Diomiciano. La naumaquia de Augusto fue construida en el 2 a. d. J. C. en el Trastevere para celebrar la dedicación del templo de Mare Ultore (14). El día de su inauguración se enfrentaron treinta naves, birremes y trirremes, utilizándose en el combate, además de los remeros, 3.000 hombres (15). La lucha simulaba la batalla de Salamina librada por persas y atenienses, quedando victoriosos los segundos. Estaba construida en el interior de un parque que, en honor de los hijos adoptivos de Augusto (16), se llamaba *Nemus Caesarum* y se alimentaba del agua del acueducto Alsietino, hecho construir expresamente por Augusto (17), que del lago Martignano llegaba al Trastevere, después de un recorrido de 33 km. La longitud del estanque, que en el centro tenía una isla (18), era de 1800 pies (=533 m.) y el ancho de 200 (=355 m.). Calculando una profundidad media de 1,5 m. el volumen de agua contenido en la naumaquia podría ser de 200.000 m3.

Elemento indispensable era un grueso canal navegable que permitiese el acceso al lugar de la naumaquia de las naves que, después de haber salido del Tiber, participaban en el espectáculo. A este respecto, el propio Casio Dion (19) cuenta que Nerón, después de haber participado en el festín ofrecido al pueblo en la naumaquia de Augusto, con ocasión de la *Iuvenalia*, del 59, hacia la medianoche se fue a casa usando el canal existente cerca del Tiber. De esta naumaquia, de la que no tenemos restos visibles, si sabemos que se dieron combates navales en ella hasta fines del siglo III d. C.

Otra naumaquia existente cerca del Tiber era la Vaticana. Recordada en el Catálogo Regional, daba nombre en el medievo a la región que se extendía entre el Vaticano y el mausoleo de Adriano. Inaugurada por Trajano en el 109 d. C., no se conoce su ubicación exacta.

Quedan constancia de otras dos naumaquias, la de Calígula en el campo de Marte, en la zona de los *Saepta Iulia* y las de Domiciano, siempre en el Campo de Marte, en la zona de *Stagnum Agrippae* y en la de *Collis Hortotlorum*, cuya existencia no está suficientemente documentada.

Sin embargo la *naumaquia* más real y de mayores proporciones fue la celebrada por Claudio en el año 52, no en un recinto especialmente construido para ella, sino en el lago Fucino que intentaba disecar conduciendo sus aguas a través de un túnel bajo la montaña hasta el río Liris (Garigliano). Para que todo el mundo viese las obras que se estaban llevando a cabo desde hacia varios años ideó la celebración de un combate naval antes de abrir las compuertas para disecar el lago. En el combate intervinieron 14 trirremes y cuatrirremes, con un total de 19.000 hombres. "Rodeó todas las orillas de barcas y de balsas ocupadas por la guardia pretoria de a pie y de a caballo, y en las laderas se habían alzado parapetos con catapultas y ballestas para que no pudieran huir los condenados a luchar. Las orillas y las colinas cercanas y las faldas de los montes circundantes estaban repletas de espectadores de la ciudad y de todas las poblaciones vecinas que habían venido al espectáculo y a obsequiar al príncipe. Presidieron las fiestas el emperador, vestido de general, y Agripina, con su manto de oro." (20)

Nerón organizó otra naumaquia aprovechando el estanque preparado por Augusto (21), y a continuación se sirvió un banquete en los mismos barcos.

Tito, en el año 80, inundó el anfiteatro y repitió en él un simulacro de combate naval entre atenienses y siracusanos, quedando vencedores los primeros, que al final desembarcaron en una pequeña isla y tomaron por asalto una fortificación construida en lo alto de ella. (22)

#### 5.4.5. El Circo

El circo, cuya forma parece que deriva del hipódromo griego, era el espacio destinado a las carreras de caballos, aunque antes de la construcción del anfiteatro, albergó también los combates de gladiadores y las cacerías. El espectáculo propiamente dicho se desarrollaba en la arena, nombre que le venía dado por estar recubierto el suelo de este elemento, lo que permitía la rápida absorción de la sangre de los gladiadores en los *numera* y de las víctimas en las *venationes*.

En las *carceres*, que se encontraban en uno de los lados más cortos del rectángulo que formaba el circo, se colocaban los carros y los caballos en el momento de la salida, siguiendo una línea ligeramente oblicua, para evitar que los carros colocados en los extremos se encontrasen en desventaja. En la *cavea* se encontraban las gradas para los espectadores (23), en distintos *moeniana*, separados en sentido horizontal por *praecinctiones* y en sentido vertical por *scalaria*.

##### 5.4.5.1. El Circo Máximo.

El circo por excelencia fue el Circo Máximo, construido tal vez en época de los reyes, pero ampliado poco a poco hasta su estructura definitiva, (figs. 60 a 64; diap. 62) de la que hace una larga descripción Dionisio de Alicarnaso



(24). La tradición, como ya dijimos en otro momento, lo remonta a Tarquinio, el cual habría aprovechado una explanada natural, el valle Murcia, entre los montes Aventino y Palatino.

En los orígenes debió de ser un recinto realmente estrecho con asientos de madera. Dionisio habla (25), ya en aquella época, de la presencia de tribunas cubiertas, cuyos asientos empezaron siendo también de madera pero que luego se fueron enriqueciendo, pasando a ser de piedra y por último de mármol, gracias a los ofrecimientos de distintos ciudadanos tanto a título público como personal (26), llegando en el momento de máximo esplendor a tener una capacidad de 300.000 espectadores, ya que debido a la pasión de los romanos por las carreras de carros, las gradas fueron ocupando progresivamente todo el espacio disponible "ya sea invadiendo la misma arena, ya sea absorbiendo calles vecinas, a merced de la magnificencia de los príncipes o a merced de los incendios". (27) No siempre las ampliaciones fueron bien coordinadas con la estructura ya existente, por lo que es probable que en la época más tardía no ofreciese al exterior la fachada continua, que en cambio existía en el siglo II y que aparece repetidamente en las monedas. (fig. 65; diap. 63) Tal fachada poseía tres pisos de los cuales sólo el inferior con arcadas y mucho más alto que los dos superiores que aparecen en cambio con pared plena, modulada con pilares colocados en correspondencia con las pilastras que están debajo y ahuecada con ventanas cuadradas, una por cada espacio.

A pesar de la apariencia de uniformidad de las gradas, había diferencias entre unas y otras: estaban distribuidas en una posición escalonada y constaban de tres pisos. El más bajo de todos era de piedra y se reservaba para los privilegiados, los cuales "se sentaban en las primeras filas de la orquesta; las catorce filas que seguían inmediatamente después estaban reservadas a los caballeros por disposición de la lex Roscia

theatralis o lex Othonis; una ley que promovió las protestas del pueblo y durante el consulado de Cicerón dio origen a tumultos (28). Si leemos a Suetonio, encontramos varios pasajes que nos confirman la existencia de esas catorce gradas: "en una ocasión en que asistía a unos juegos públicos ordenó a un ujier que expulsara a un soldado que se había sentado en una de las catorce gradas, reservadas a los caballeros" (29); cuando, debido a las numerosas guerras civiles, muchos caballeros quedaron arruinados y no se atrevían a ocupar esas gradas por miedo a infringir la ley existente, Augusto "dispuso que no incurrieran en dicha sanción los que, ya ellos mismos, o ya sus padres, habían poseído alguna vez las rentas que se exigían para pertenecer al estamento ecuestre." (30) Según el mismo autor el que reservó estos asientos fue Claudio, anteriormente los senadores estaban mezclados con el pueblo.

Los otros dos pisos eran de madera y los ocupaba el pueblo; forasteros y esclavos no eran admitidos en los espectáculos, pero esta prohibición fue observada con mucha benevolencia. La construcción en madera favoreció gran número de derrumbamientos e incendios.

El lado occidental de la arena estaba ocupado por las doce cárceles, (fig. 66) probablemente construidas en el 329 a. d. C., colocadas sobre una curva que, como en los otros edificios de este tipo, quedaba inclinada respecto al eje geométrico del circo, para permitir a todos los carros iniciar el recorrido en condiciones de igualdad, independientemente del lugar de partida; por idéntico motivo oblicua era la spina (colocada un poco más tarde) y oblicuo el primer tramo del lado meridional. La spina, elemento característico del circo romano, era un muro de basamento que recorría longitudinalmente la arena, uniendo entre ellas las dos *metae*, en torno a las cuales debían de girar los caballos. (fig. 67 a 69; diaps. 64-65) En ella estaban colocados numerosos elementos

ornamentales, estatuas, obeliscos, delfines y huevos "cuentavueltas", columnas, templetos, fuentes, que con el tiempo fueron enriqueciendo el circo. Parece que, originariamente, la spina debía cubrir un canal de desagüe del Tiber que atravesaba el valle Murcia y que a partir del 46 a. d. C. fue desviado a los lados de la arena, para proteger a los espectadores de una falsa batalla en la que participaron cuarenta elefantes. (31)

En la planta de este edificio podemos observar que la disposición de las gradas era similar a la de otros edificios destinados al espectáculo, pero más compleja si la comparamos con los otros circos conocidos. Esto se pone claramente de manifiesto en la zona del hemicíclo. (fig. 70). En la parte más cercana a la arena se conserva una pequeña parte de una zona, poco iluminada, y utilizada como lugar de colaboración y tal vez como acceso a la *ima cavea*. A continuación tres zonas, comunicadas entre sí, de distintas dimensiones y utilización, limitadas por un amplio ambulatorio externo. (fig. 71)

Casi todos los emperadores dedicaron su atención al Circo: Augusto reparó los daños del incendio del 31 a. d. C. añadiendo el *pulvinar* y el obelisco en la actualidad en la plaza del Popolo; Tiberio lo restauró después del incendio del 36; Claudio rehizo *metae* y *carceres*; Nerón le dedicó grandes arreglos y lo restauró inmediatamente después del famoso incendio del 64; Domiciano contruyó el arco triunfal dedicado a Tito por la victoria judía y, después de un ulterior incendio, emprendió la reconstrucción que fue completada por Trajano. Bajo Antonino Pío y Diocleciano en el Circo ocurrieron desastres, pero no sólo fueron inmediatamente reparados, sino que continuó engrandeciéndose y embelleciéndose: Constantino y Constancio II instalaron el gigantesco obelisco actualmente en la plaza de San Juan de Letrán. En tiempos de Teodorico el circo funcionaba todavía y era sede de espectáculos que duraron hasta el 549.

En el circo Máximo se celebraron numerosas e importantes competiciones deportivas: carreras de carros acompañadas de exhibiciones de *velites* y *desultores*, carreras a pie, encuentros de pugilato y de lucha (fig. 72; diap. 66), *venationes* (fig. 73). Dignas de reseñarse, y con una periodicidad anual, eran algunas manifestaciones deportivo-religiosas que, a través de algunos aspectos, dejaban traslucir la presencia de arcaicas estructuras iniciáticas: la carrera de los *luperciales* desnudos, el *lusus Troiae*, el paso de los *equites* durante la *transvectio*. Poco frecuentes eran en cambio las paradas de carácter militar por parte de los jóvenes armados a pie o a caballo, la *pyrrhica militaris*, o el desfile de los seis *turmae* con ocasión de la fiesta de Marte. Una manifestación de tipo especial lo constituía el paso de la procesión triunfal de los generales y del emperador triunfante que había derrotado a los pueblos enemigos o, más modestamente, las de Néron como atleta vencedor de las competiciones deportivas griegas, donde obtuvo 1808 coronas.

#### 5.4.5.2. El Circo Majencio.

Este circo, construido a lo largo de la via Apia, en una depresión natural del terreno, frente a las catacumbas de S. Sebastian, formaba parte de un complejo residencial propiedad del emperador Majencio que incluía, además del edificio para los espectáculos de corte, también un palacio y una tumba dinástica. (fig. 74)

La construcción del circo se sitúa entre la subida al poder de Majencio en el 306 d.C. y la muerte de su hijo en el 309 d. C. o, como máximo, en el 312, año de la derrota de Majencio por Constantino. El edificio (figs. 75-76; diap. 67), de carácter privado, tenía una capacidad de 10.000 espectadores y provisto de pulvinar o palco imperial, se

comunicaba directamente, mediante un largo corredor, con el palacio del emperador.

Ocupa un área de 47.800 m<sup>2</sup> con una longitud aproximada de 520 m. y una anchura de 92 m. y se encuentra orientado de este a oeste. La pista estaba dividida en el centro por la espina, de 296 m. de larga (=1.000 pies romanos), decorada como en todos los circos romanos a partir del circo Máximo, con estatuas y templetos, de los que se han ido encontrando restos en el transcurso de las excavaciones, y en el centro un obelisco que en la actualidad se encuentra en la Plaza Navona, a donde lo hizo trasladar el papa Inocencio X en 1650.

En el lado oeste se encontraban las carceres (fig. 77), es decir, los lugares de salida, doce según el número preestablecido, que formaban un semicírculo oblicuo con el fin de que el recorrido realizado por los carros fuese igual en todos los casos, independientemente del lugar asignado. Actualmente se conservan las dos torres que las flanqueaban; el conjunto asumía un aspect imponente, tan similar a una fortificación que mereció el apelativo de *oppidum*. (fig. 78)

En el este, en el lado curvo, se abría la puerta, llamada *Triumphalis* (fig. 79).

Al norte, como hemos dicho, estrechamente conectado con el Palacio, estaba el *Pulvinar* imperial, construido de tal modo que el soberano, señor absoluto del edificio y de los juegos, pudiese dominar completamente el espectáculo.

Es la estructura circense que en mejor estado ha llegado a nosotros desde la antigüedad.

#### 5.4.6. Los Baños

Los hombres de la época republicana consideraban el baño casi como un mal necesario por lo que lo practicaban lo menos posible; se lavaban poco más o menos cada ocho días en un lavabo próximo a la cocina para aprovechar la misma toma de agua (32). Columella (33) aconsejaba a los propietarios de tierras construir un baño para sus esclavos, pero señalando que debían de utilizarlo tan sólo los días festivos para evitar la pérdida de fuerza física. En las lujosas residencias patricias de los primeros siglos de la República, el baño era un lugar muy incómodo, casi escondido y con agua turbia, por lo que, para subsanar esta carencia, en torno al siglo II a. d. C., se edificaron los baños públicos (*balnea* o *thermae*). Estos baños, normalmente, se cedían en arrendamiento a un gestor, el cual podía, haciendo pagar una modesta tasa de entrada (*balneaticum*), lograr rápidamente una notable fortuna.

Durante el Imperio se produce una profunda transformación. "El baño no era una práctica de higiene, sino un placer complejo, como entre nosotros la vida de playa. Por eso, los filósofos y los cristianos se negarán semejante placer; no caerán en la molición de estar limpios y no irán a bañarse más que una o dos veces por mes; la barba sucia de un filósofo era una prueba de austeridad de la que podía sentirse orgulloso. No había mansiones ricas (*domus*) donde un baño no ocupara varias salas especialmente dispuestas, con una instalación de agua caliente bajo el suelo; ni una ciudad sin un baño público al menos y, si era preciso, sin un acueducto para alimentarlo, así como para dar agua a las fuentes públicas (el agua a domicilio seguía siendo patrimonio abusivo de los defraudadores). El gong (*discus*) que anunciaba la apertura de los baños públicos cada día era, dice Cicerón, mas grato de escuchar que la voz de los filósofos en la escuela". (34)

Este gusto por el baño es compartido por hombres y mujeres. De la presencia de éstas últimas queda clara constancia en el célebre mosaico de la Plaza Armerina. Era en definitiva donde la mujer "trovavano finalmente lo spazio adatto per la loro pratica sportiva." (35)

El baño comprendía cuatro fases: estancia en un ambiente recalentado, baño de agua caliente, baño de agua fría y masajes. Por otro lado al baño se añadió bien pronto el hábito de ejercitar el cuerpo en la lucha, en el juego de la pala y en otras actividades gímnicas. Para el desarrollo de todas estas actividades se necesitaba una serie de locales idóneos: después de haber dejado los vestidos en el *apodyterium*, el bañista se ejercitaba en la palestra o bien en el *tepidarium*, que era una habitación con una temperatura no excesivamente alta, donde permanecía para sudar y para prepararse para las altísimas temperaturas del *caldarium*. Éste, según las prescripciones vitrubianas, debía contener el *alveus*, bañera con asientos para muchas personas y el *labrum*, tinaja redonda poco profunda, de la cual brotaba el agua probablemente destinada a las abluciones de pie, de personas colocadas en torno a ella. Poco amplio de proporciones respecto al *caldarium*, era el *frigidarium*, generalmente de paredes rectilíneas, en el cual encontraban lugar una o más bañeras para el agua fría; como el *frigidarium*, para el baño de agua fría era también la *natatio*, piscina a cielo abierto frecuentada cuando el tiempo era bueno. Por último, un espacio siempre presente en las termas era el *laconicum*, una estancia especialmente preparada para la sauna, de cuyo techo colgaba un escudo de bronce sostenido por cadenas que, al subirlo o bajarlo los bañistas, provocaba un mayor o menor irradiación del calor y, por lo tanto, una transpiración más o menos abundante de aquellos que estaban en la habitación.

En el año 25 a. d. J. C. existían en Roma no menos de 170 baños; ese año Agripa inauguró en el Campo de Marte los

baños que tomaron su nombre y que fueron llamados por primera vez *thermae*. En el 62 d. C. Nerón, siguiendo la tradición de Agripa mandó construir sus termas. En el 80 d. C. Tito inauguró, al mismo tiempo que el Coliseo, un complejo termal en la zona llamada *Domus Aurea* de Nerón, del cual, además de los restos queda un diseño de Palladio.

En el 110 d. C. Roma contó con un nuevo y gigantesco edificio termal, inaugurado por Trajano y hecho construir al noreste de las Termas de Tito, en el que aparece definido el esquema de las grandes termas imperiales anteriormente descrito, aunque se dio una gran innovación consistente en incluir, además de los baños, jardines, lugares de paseo y pórticos, biblioteca, sala de conversación, etc.

Las Termas de Trajano constituyeron el momento álgido de la arquitectura termal de la época. Los romanos debieron de esperar un siglo para poseer un edificio aun más suntuoso: las termas construidas por Marco Aurelio Antonino Caracalla.

#### 5.4.6.1. Las Termas de Caracalla.

El conjunto de las Termas de Caracalla (fig. 80), ocupa la zona situada en la pendiente oriental del pequeño Aventino y está orientado noreste suroeste. El area estaba incluida en la *XII regio* augustea llamada *Fiscina Publica* a causa, probablemente, de una gran tina existente ya en el siglo III a. d. J. C.

Su construcción se remonta al 212 d. C. y fueron inauguradas en el 216 por Caracalla. (36)

El complejo de las Termas (fig. 81) propiamente dicho, posee una forma rectangular de 214x110 m.. Sobre los dos lados E. y O. del recinto, porticados en la parte interna, estaban



dos grandiosas exedras que limitaban una gran sala absidial y dos salas mixtilíneas dentro de las cuales giraba un corredor anular porticado. El lado S del recinto tenía en el centro un imponente complejo de cisternas intercomunicadas. De tales cisternas partían las tuberías subterráneas de lodo con presión, que alimentaban todas las estancias de las termas. A los lados del núcleo central de cisternas estaban las dos bibliotecas, situadas en las extremidades del lado sur del recinto. Entre el recinto y el cuerpo central existía una amplia área con jardines.

No siempre es fácil reconocer exactamente la función de los diversos ambientes del cuerpo central, tradicionalmente se acepta como palestra los dos ambientes simétricos en los lados cortos (fig. 82), porticados y con el área central descubierta. En el hueco central se puede reconocer el *caldarium*, bajo el cual se conserva la boca del *praefurnia* (horno de leña, para el calentamiento del agua). Claramente identificable como una *natatio* (piscina) (fig. 83) aparece la sala central del lado septentrional enteramente ocupada por una bañera siempre llena. La piscina era probablemente descubierta ya que no quedan trazas de ninguna cubierta. El centro del edificio, entre la *natatio* y el *caldarium*, estaba ocupado por una gran aula, lugar de paseo y de encuentro para los bañistas que servía también de *frigidarium* cubierto.

El alzado debió de ser realmente notable: aparecen diversos ambientes en los que se pueden ver restos de dos plantas y aunque queda poco de la decoración, son sobradamente conocidos los mosaicos tanto de motivos geométricos (fig. 84) como los que representan temas deportivos (figs. 85 a 87; diap. 68).

5.4.7. Notas bibliográficas

(1) *Caes.* 39, 3.

(2) 53, 1, 5.

(3) Cf. A. M. COLINI - L. COZZA: *Ludus Magnus.*

(4) Para un estudio completo de la evolución del anfiteatro cf. GOLVIN y LANDES: *Anphitheatres et Gladiateurs.*

(5) *Historia Natural.* 36, 117.

(6) 36, 118.

(7) DION DE CASIO, LXIII, 22,3.

(8) OVIDIO, *Met.*, XI, 25, utiliza todavía la perifrasis: *structum utriusque theatrum*. La palabra *amphitheatrum* aparece por primera vez en VITRUVIO, I 7,1; luego en *Res Gesae*, 22.

(9) *August. Mon. Ancy.* 23; *Martial. Epigr.* 1, 5; *Spect.* 28; *Suet. Caes.* 39 y 44; *Claud.* 21; *Nero*, 12.

(10) *Suet. Tib.* 72; *Nero*, 23; *Tito*, 7; *Domit.* 5; *Martial. Epigr.* 26 y 28.

(11) *Stat. Silu.* 4,4,5; *Tac. Ann.* 14,15.

(12) *Urbs Roma*, vol. II, pag. 373.

(13) *Caes.* 39.

(14) *Suet. Aug.* 43.

(15) *Mon. Anc.* IV, 43-44.

(16) Tac. *Ann.* Xiv, 15.

(17) Frontin. XXII, 4.

(18) Cass. Dio. LXVI, 25.

(19) LXI, 20.

(20) GUILLEN: *op. cit.*, pag. 374.

(21) Tac. *Ann.* 14, 15.

(22) Suet. *Tit.* 7, 3.

(23) El Circo Máximo sufrió una serie de modificaciones que hizo que su capacidad variase considerablemente. Con Cesar era de 15.000 espectadores, llegando a albergar a 250.000 con Constantino.

(24) La descripción que hace Dionisio corresponde a como era este edificio en su época, posteriormente se aumentó su tamaño y esplendor: "La longitud del circo es de tres estadios y medio, su anchura de cuatro pletros. (Como ya hemos visto anteriormente el estadio tenía una longitud de 600 pies, el pletro de 100 pies. El valor del pie oscilaba entre 27 y 35 cm.). Alrededor de él a lo largo de los lados mayores y de uno de los menores está excavado un canal para recogida de agua de diez pies de profundidad y anchura. Tras el canal están contruidos pórticos de tres pisos; los que están al nivel del suelo tiene, como en los teatros, asientos de piedra que se elevan gradualmente, los superiores, asientos de madera. Los pórticos mayores se unen en uno y se enlazan entre sí al estar cerrados por medio del pequeño, que tiene forma de media luna, de modo que de los tres pórticos resulta uno solo como un anfiteatro de ocho estadios capaz de albergar a ciento cincuenta mil personas. El otro lado corto está al aire libre

y tiene barreras para caballos construidas en forma de bóveda, que se abren todas al mismo tiempo por medio de una cuerda." Ant. Rom. III, 68, 2-4.

(25) *ibidem*, 68, 1.

(26) Augusto asignó la primera fila a los senadores, separando a los soldados del pueblo, a los nobles jóvenes les dio una grada propia y al lado de ella un lugar para sus pedagogos, prohibiendo a las personas del vulgo estar en medio de la platea. Prohibió a las mujeres asistir a los espectáculos de gladiadores, a no ser desde las gradas más altas, prohibiendo así mismo la asistencia a los *ludi* atléticos. (Suet., Aug. 44) En una ocasión, debiéndose celebrar una competición atlética, la cambió de día, prohibiendo con un edicto a las mujeres entrar en el espectáculo antes de la hora quinta. Pero incluso las mujeres de su familia transgredieron sus órdenes.

(27) Aug. pag. 133.

(28) Paoli, pag. 272.

(29) Suetonio: Vida de los doce césares, vol I, 1964, pag 88.

(30) Suetonio, pag. 110.

(31) Según Plinio, este foso, llamado Euripo, fue hecho excavar por M. Emilio Scauro cuando quiso presentar al público de Roma un hipopótamo, y lo introdujo en la arena haciéndolo pasar por el agua.

(32) Seneca, *Epist. Mor.* 4-11.

(33) *De re rustica*, I, 6, 19.

(34) VEYNE, P.: *Del Imperio romano al año mil*, pag. 196, en Historia de la vida privada, Aries y Duby (directores).

(35) BELLIZZI; TEJA; DI TANO: Lo Sport a Roma, pag. 43.

(36) Sobre las distintas inscripciones que avalan estos datos Cf. CAPOSIFERRO y PIRANOMONTE: *Le Terme de Caracalla. Unluogo per lo sport e il tempo libero*, en Lo sport nel mondo antico, paga. 113 y 114.

## FIGURAS

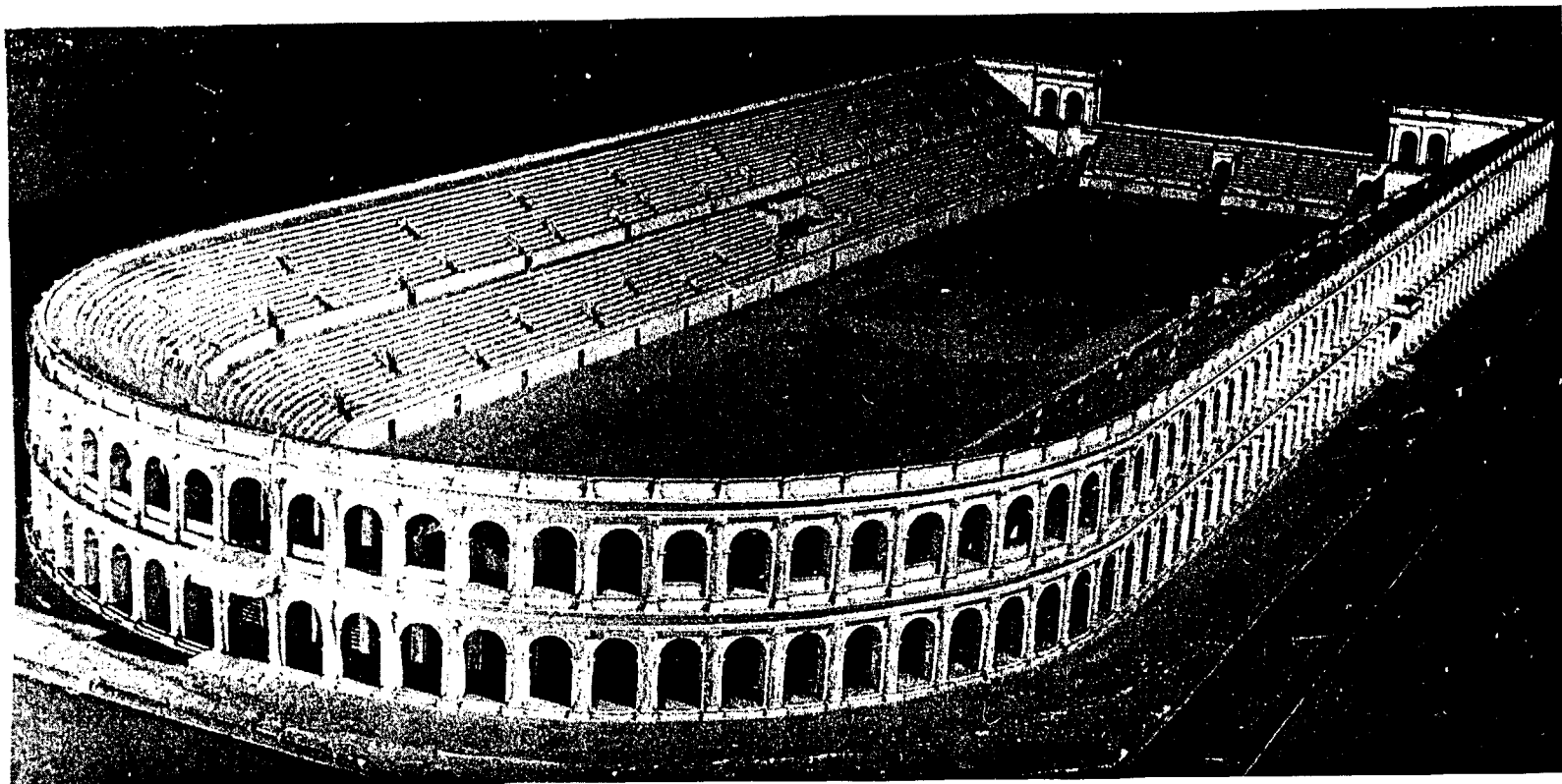


fig. 1.- Estadio de Domiciano.  
Reconstrucción en plástico, escala 1:100.  
Roma, Museo de la Civilización Romana.



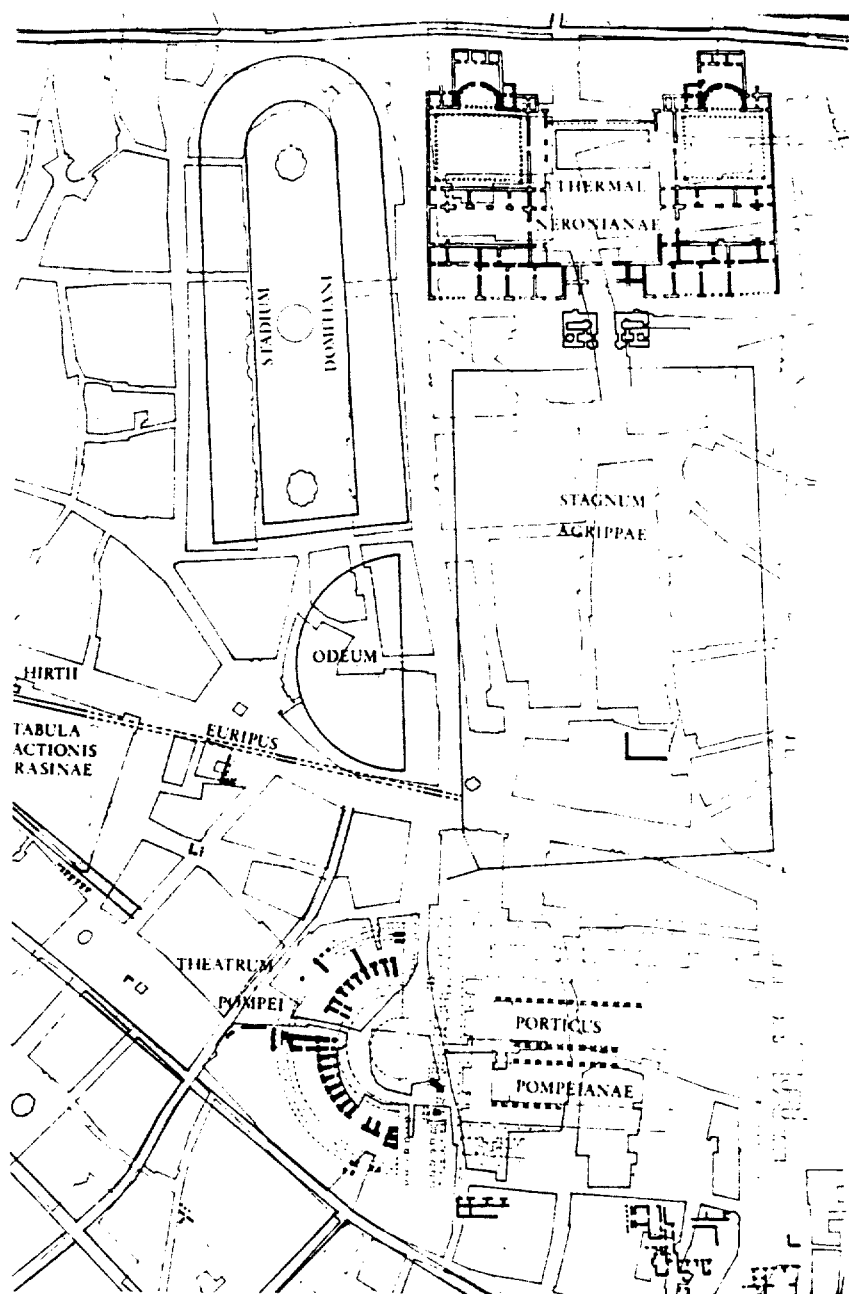


fig. 2.- Detalle de la planta del Campo de Marte por L. Messa.



fig. 3.- Detalle de la Planta de Roma de Falda (1676).

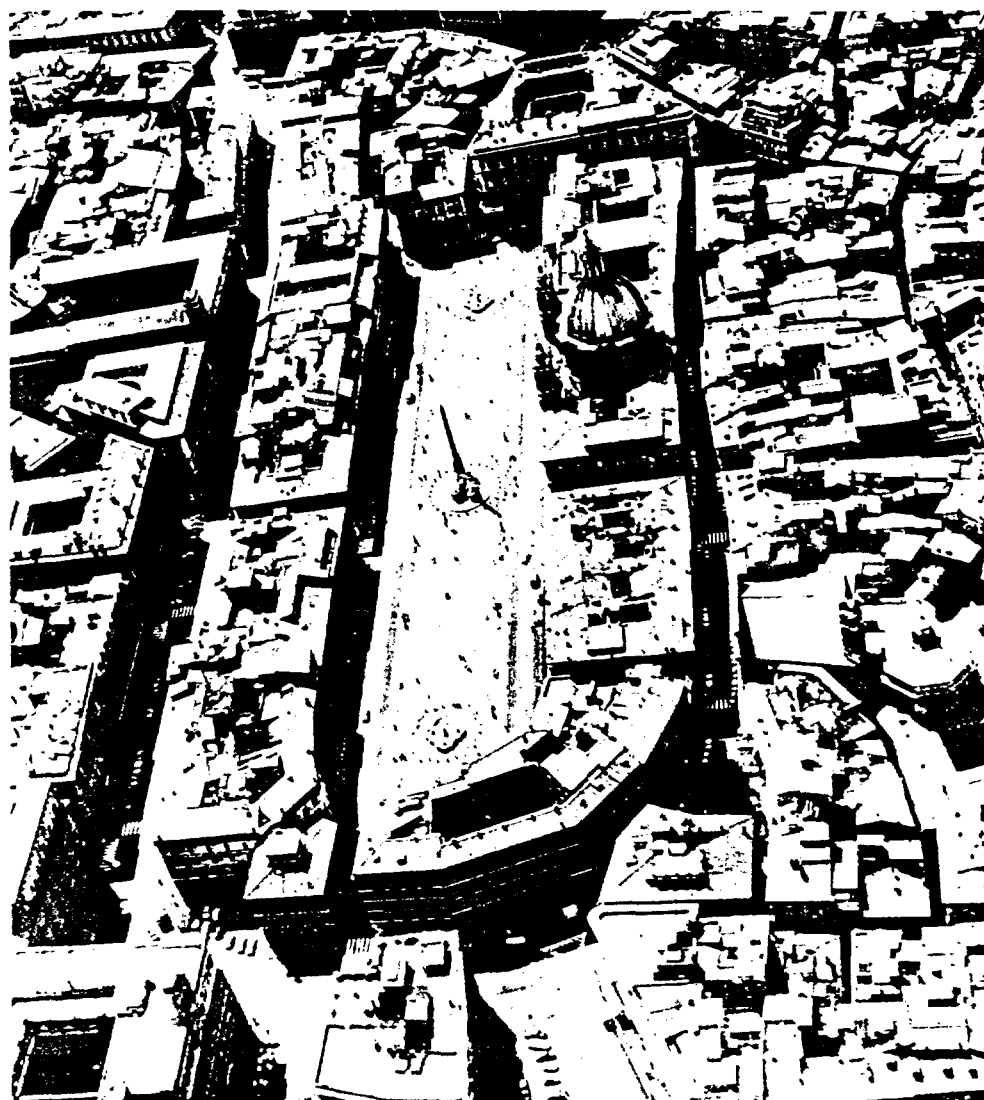


fig. 4.- Plaza Navona.

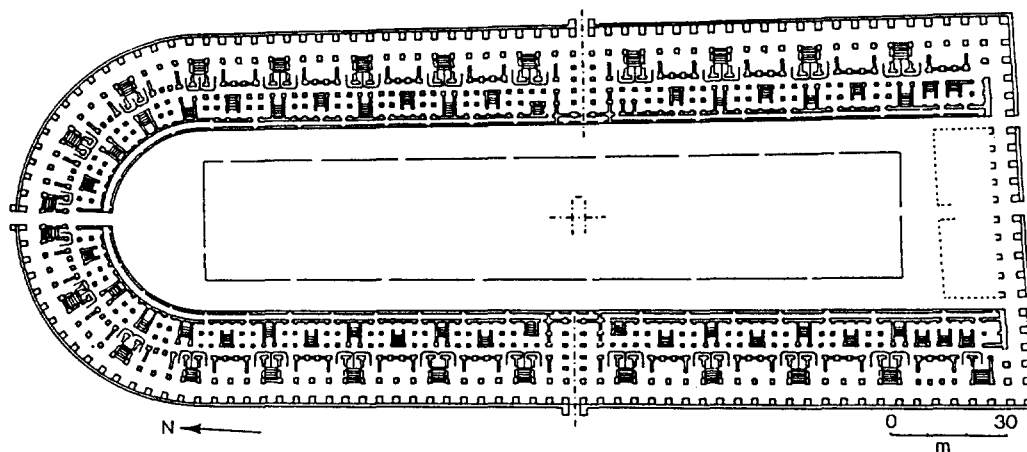


fig. 5.- Reconstrucción de la planta del Estadio de Domiciano,  
por I. Gismondi.

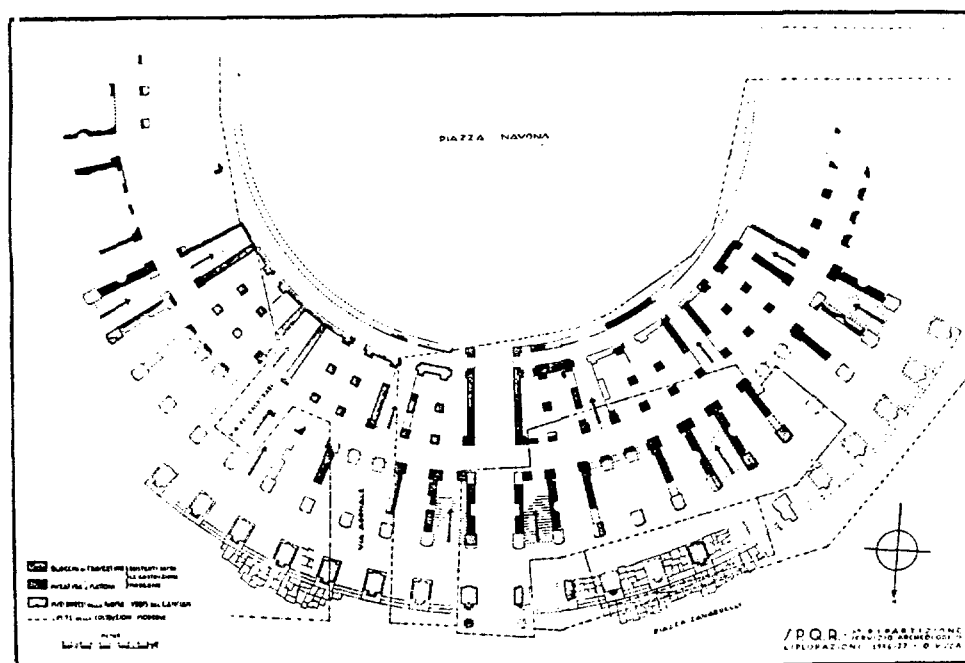


fig. 6.- Planta de los restos del hemiciclo del estadio,  
por O. Visca.

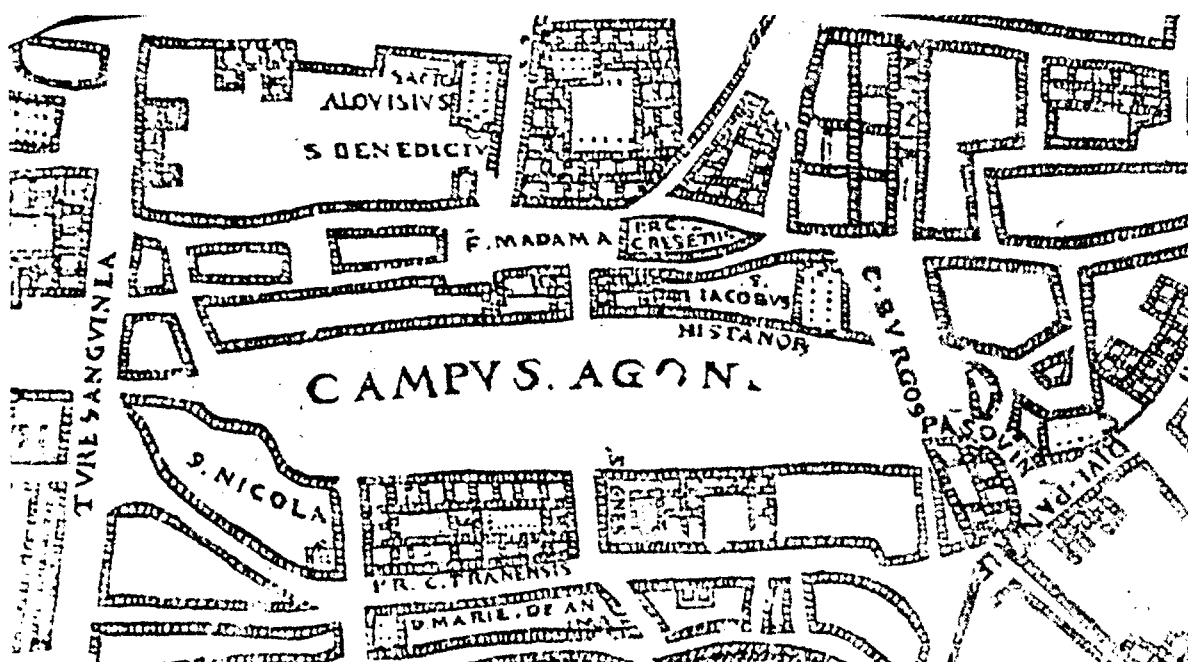


fig. 7.- Detalle de la Planta de Roma de Bufalini (1550)



fig. 8.- Aureo de Septimo Severo con representación del Estadio de Domiciano.



fig. 9.- El *Pasquino*.

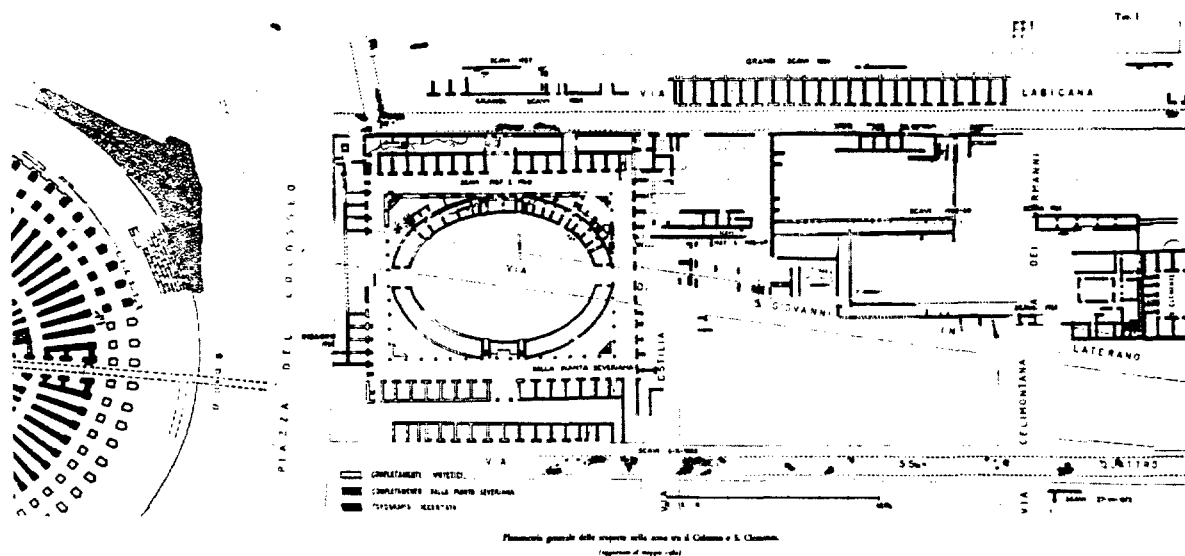


fig. 10.- Planta general del *Ludus Magnus* y del  
área circundante (Colini y Cozza).

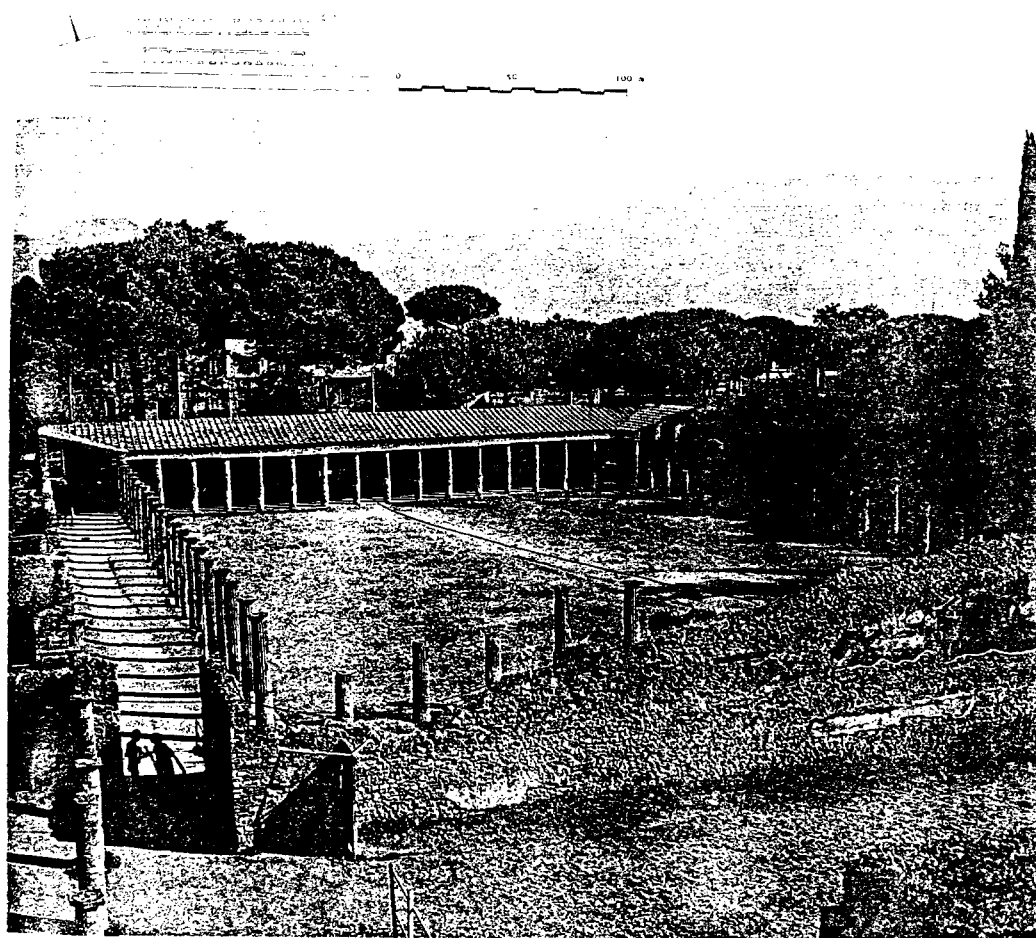


fig. 11.- La escuela de gladiadores de Pompeya.

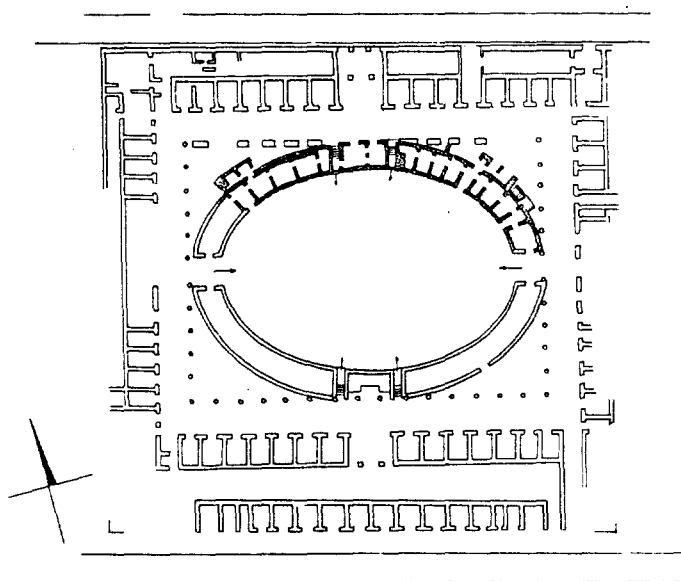


fig. 12.- Plano del *Ludus Magnus*.

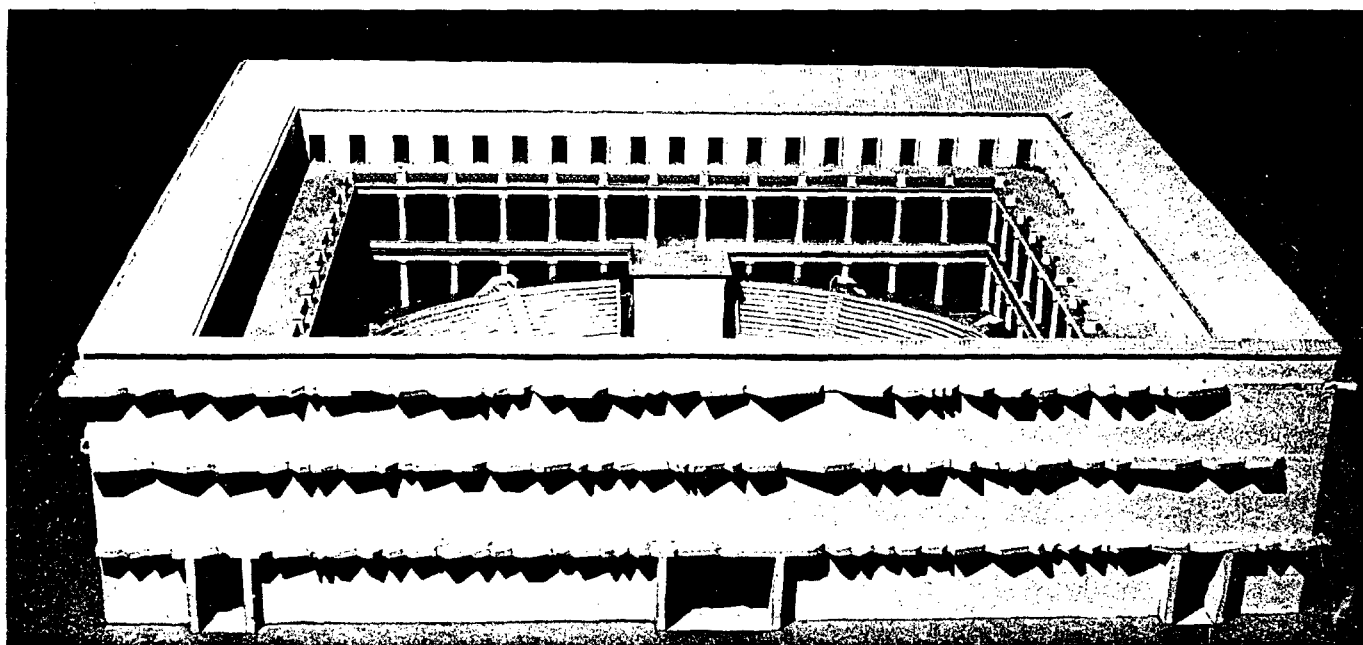


fig. 13.- *Ludus Magnus*.

Reconstrucción en plástico, escala 1:100.

Roma, Museo de la Civilización Romana.



fig. 14.- Los restos del *Ludus Magnus*  
durante las excavaciones de 1960.

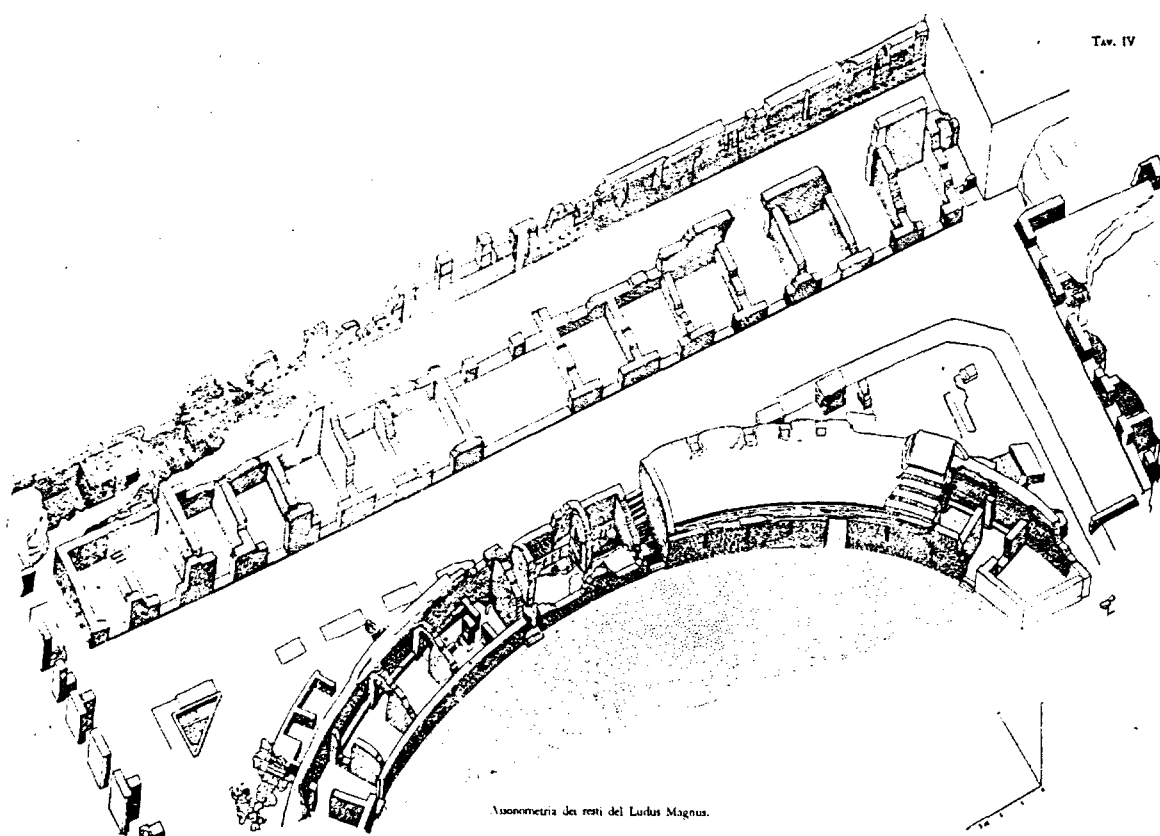


fig. 15.- Axonometria de los restos del  
*Ludus Magnus* (Colini y Cozza).



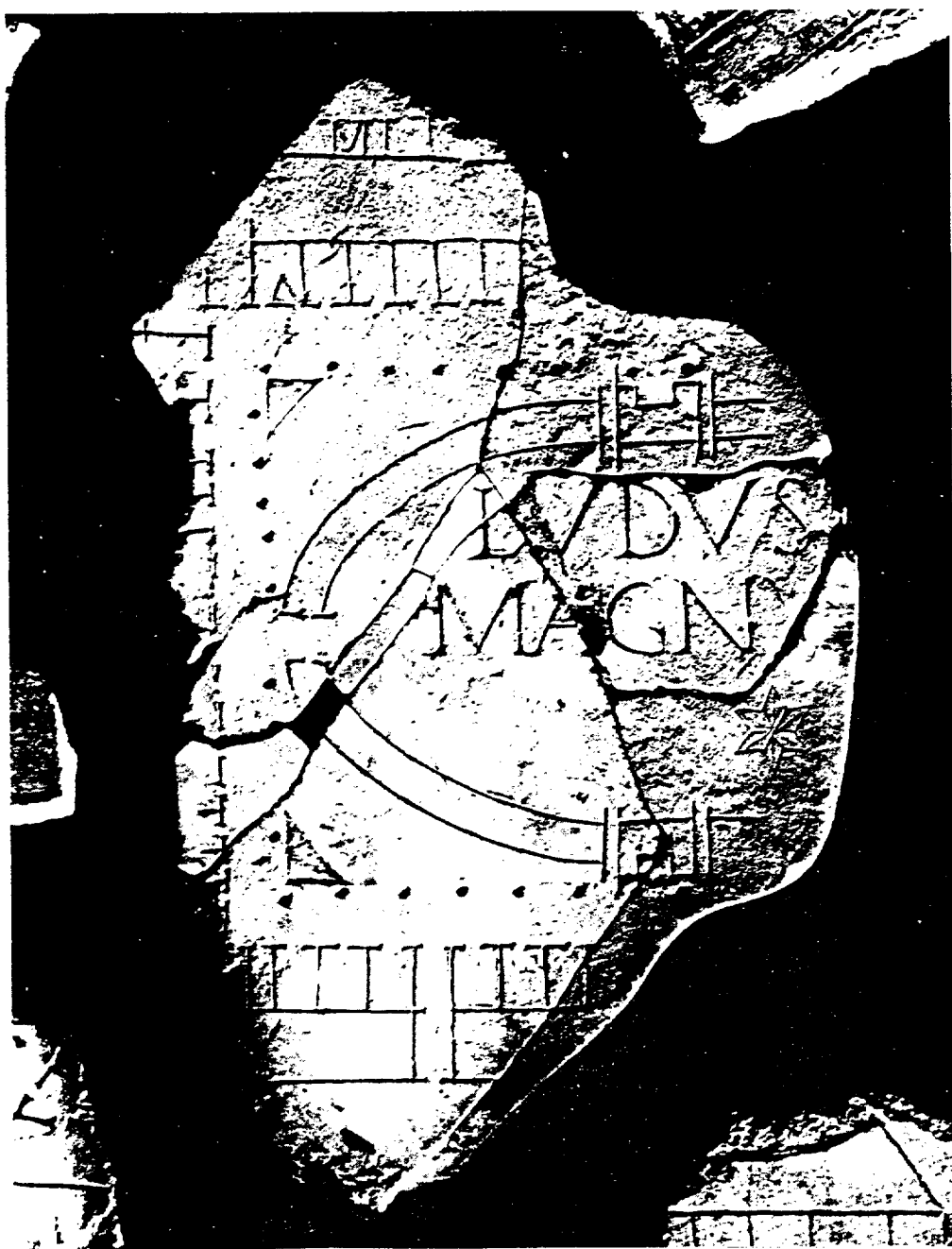


fig. 16.- Fragmento de la planta severiana.

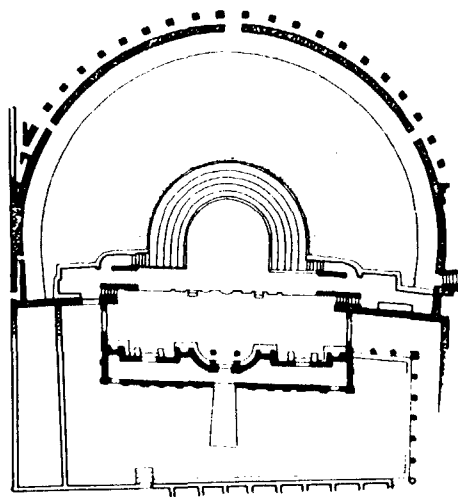


fig. 17.- Teatro de Pompeya.

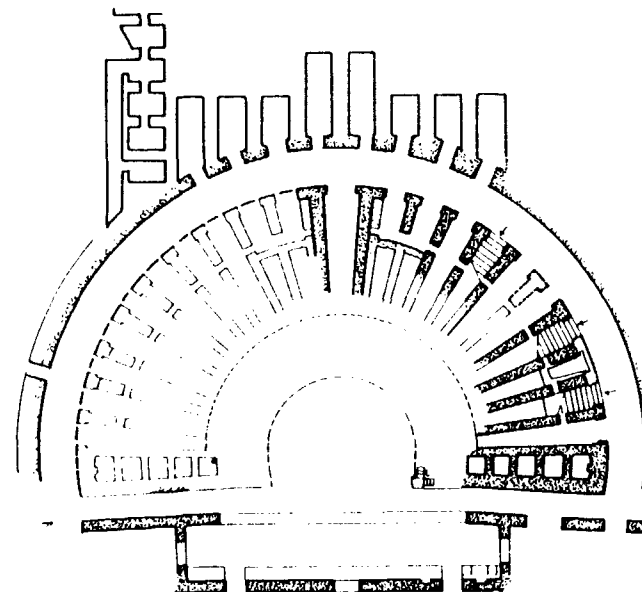


fig. 18.- Teatro de Teanum.

*Comparación entre un teatro de "estructura maciza" (Pompeya) y el teatro más antiguo de "estructura hueca" (Teanum).*

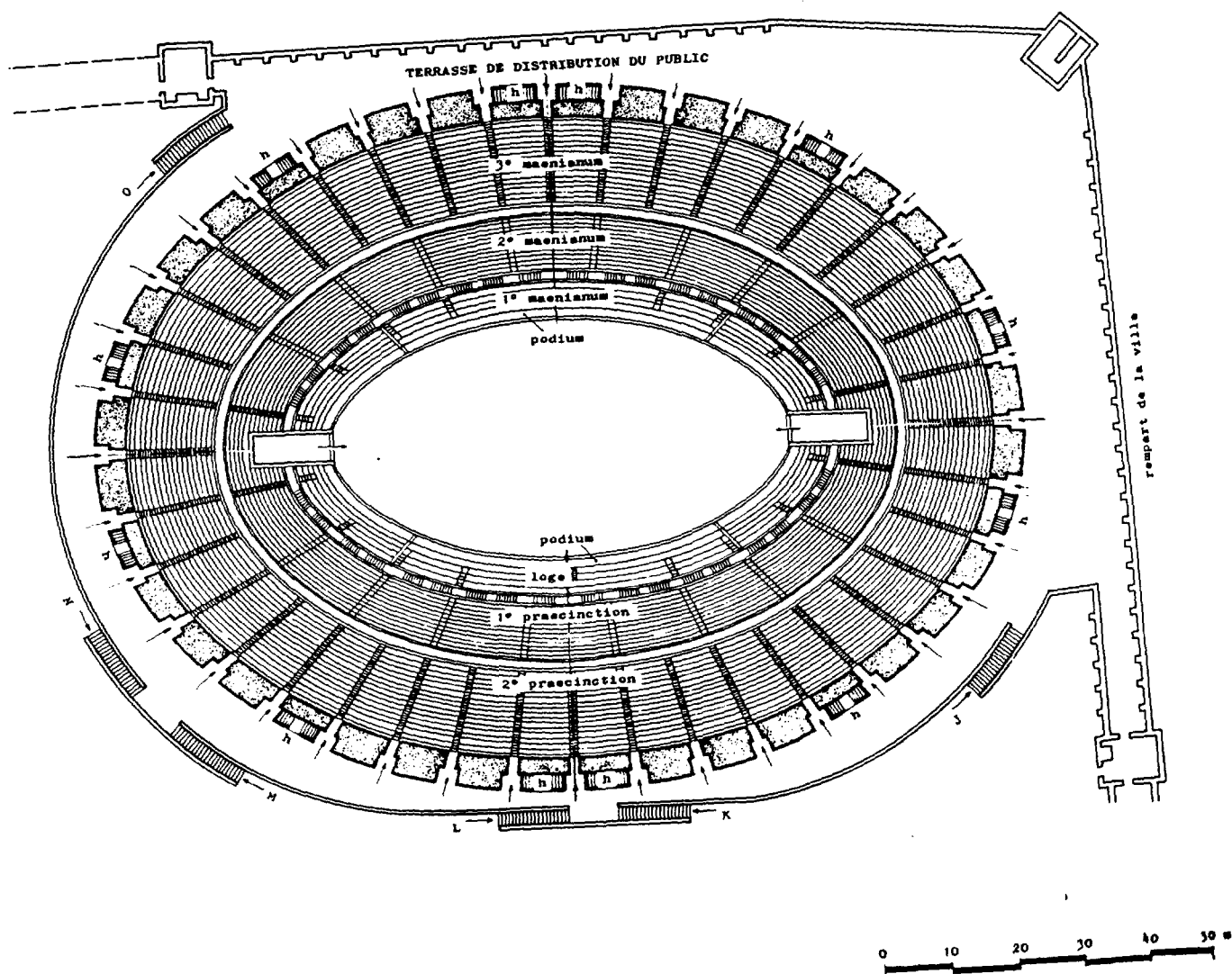


fig. 19.- Plano de la cavea del anfiteatro de Pompeya.

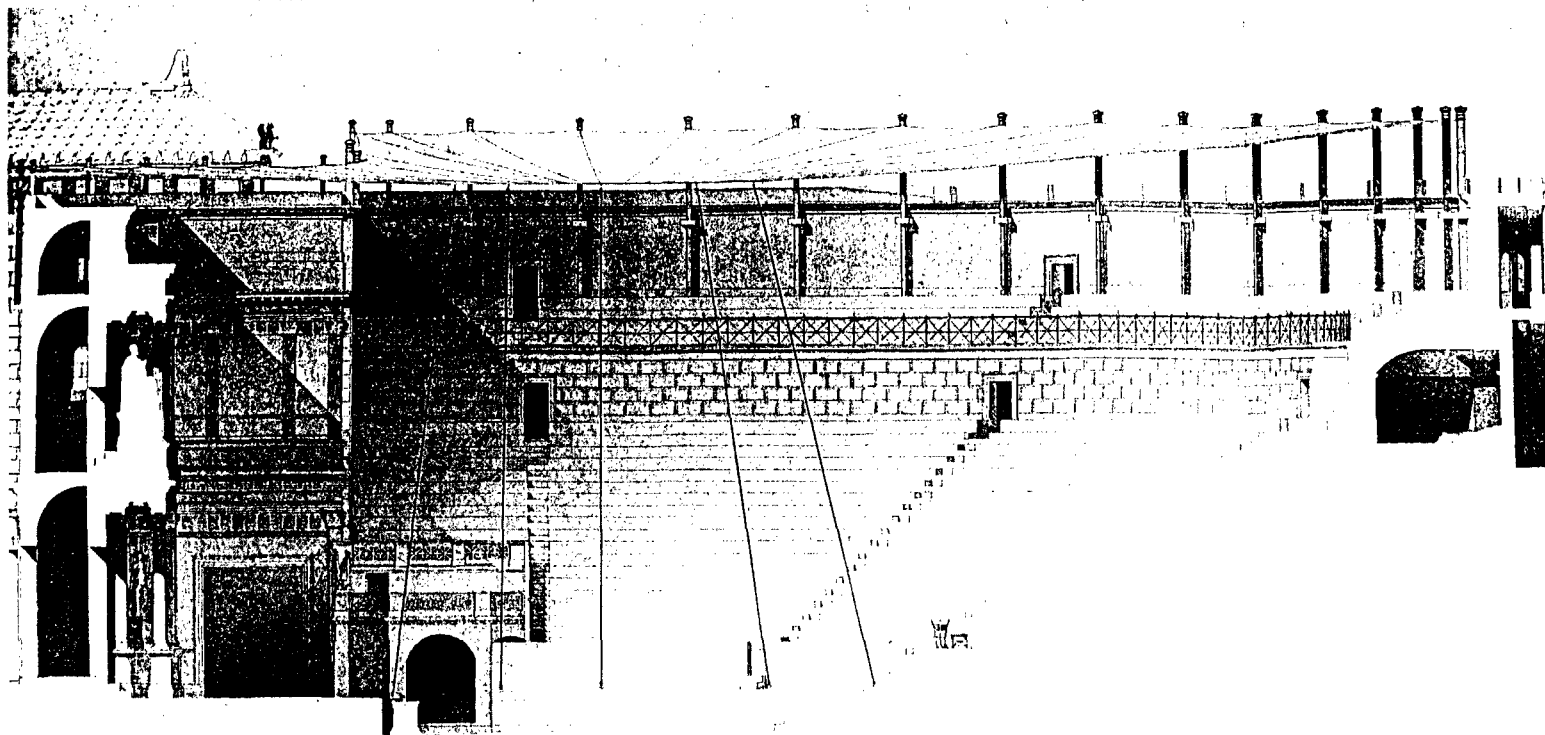


fig. 20.- Reconstrucción: corte longitudinal del teatro de  
Pompeya por el arquitecto P. E. Bonnet en 1859.  
Jean-Paul Getty Museum.



fig. 21.- El *podium* del anfiteatro de Pompeya.

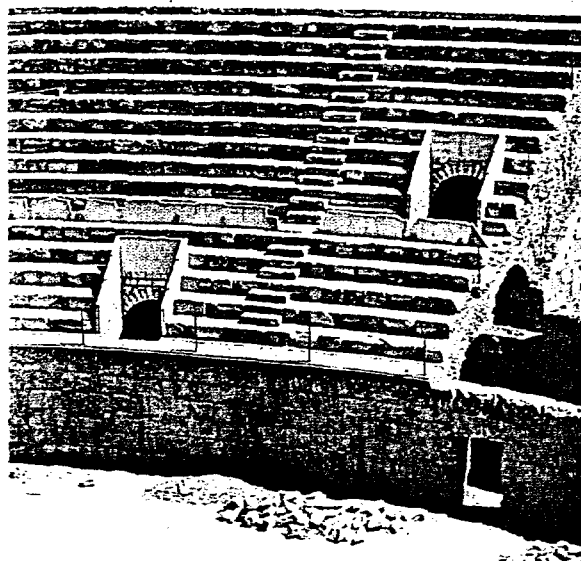


fig. 22.- Gradas y vomitorios reconstruidos  
del anfiteatro de "El Jem".



fig. 23.- Detalle del anfiteatro de Pompeya.  
Circulación horizontal anular que  
comunica las gradas.



fig. 24.- Las gradas del anfiteatro de Pompeya  
y una de las pequeñas escaleras.

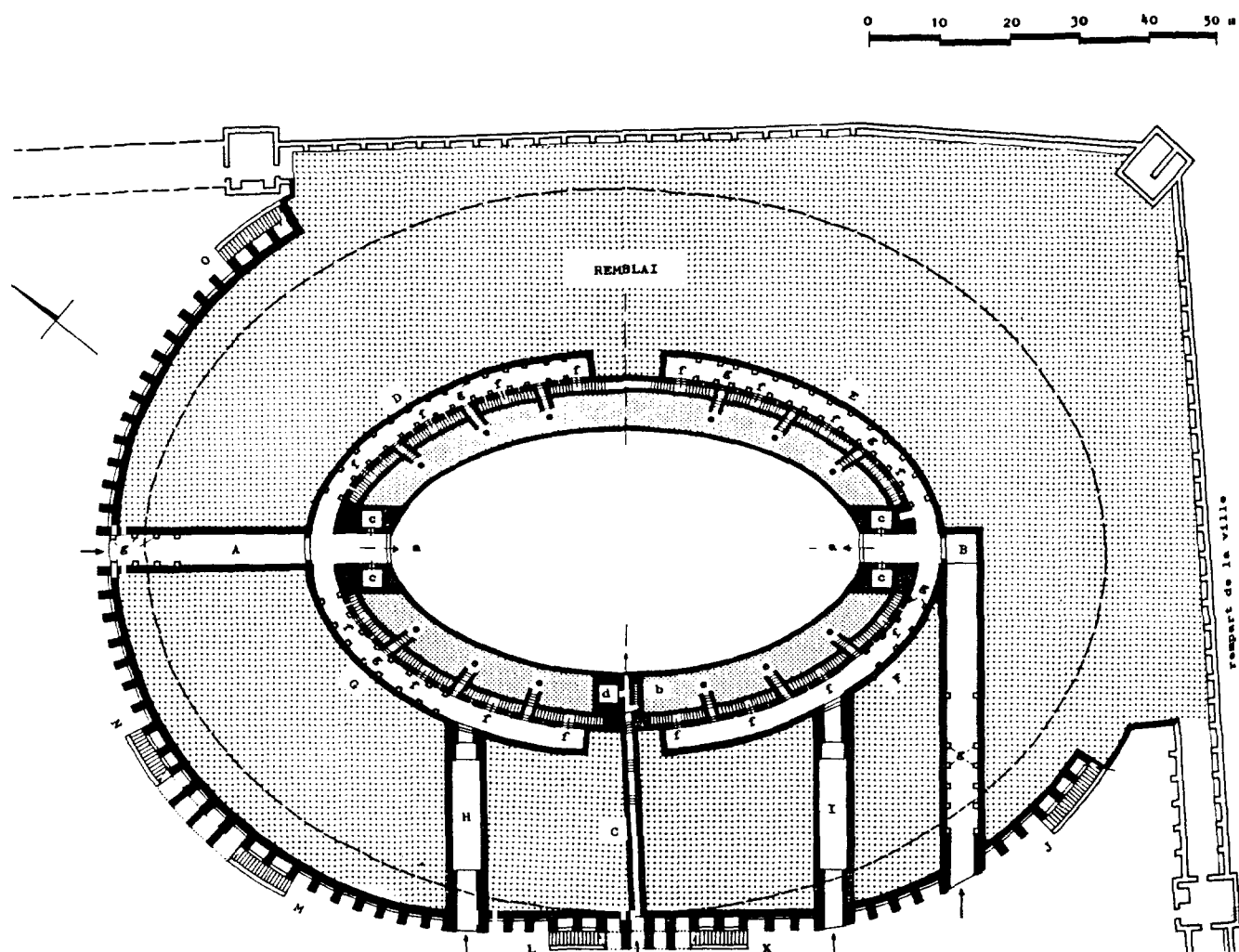


fig. 25.- Plano de las galerías internas del anfiteatro de Pompeya.

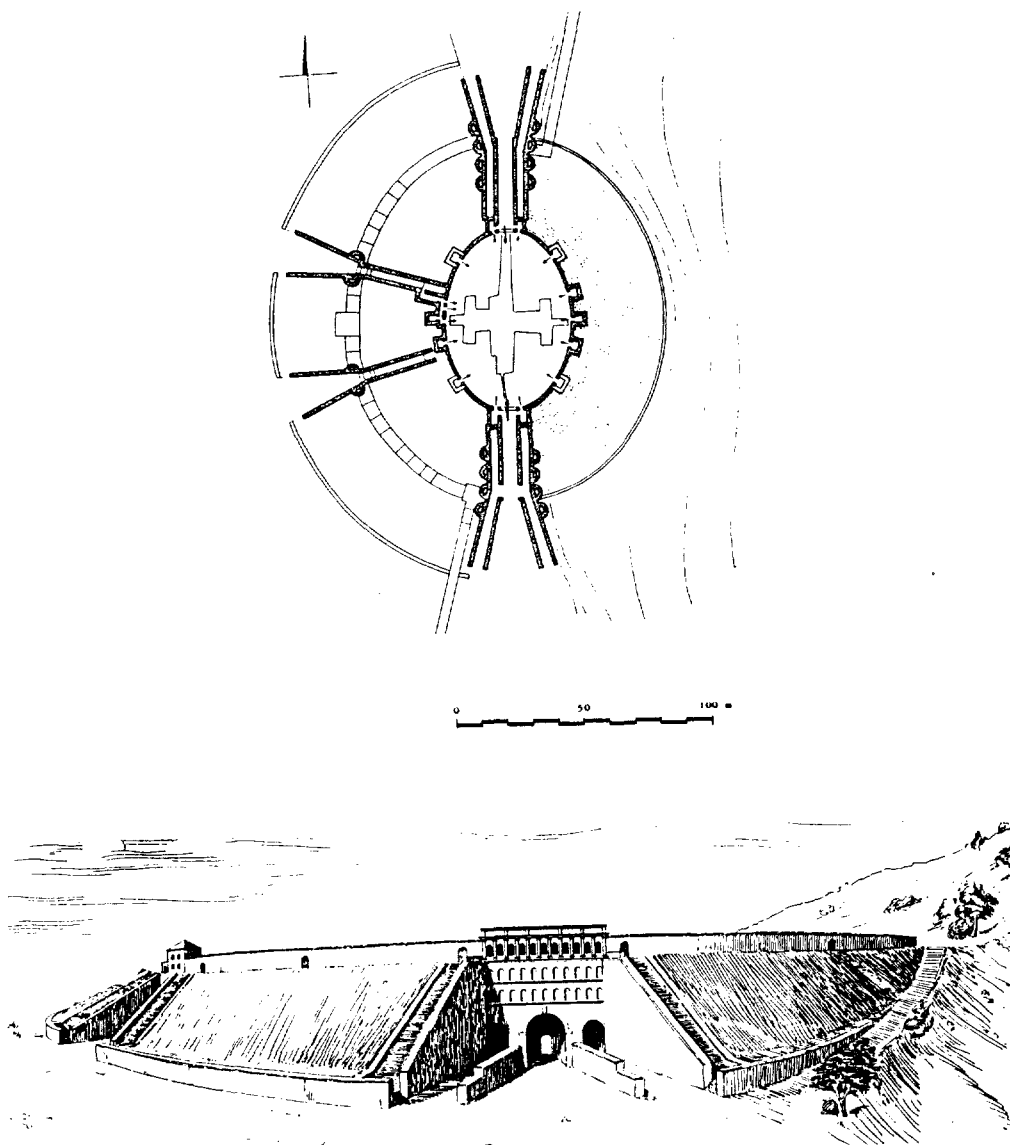


fig. 26.- El anfiteatro de Treves (*Treverorum*).



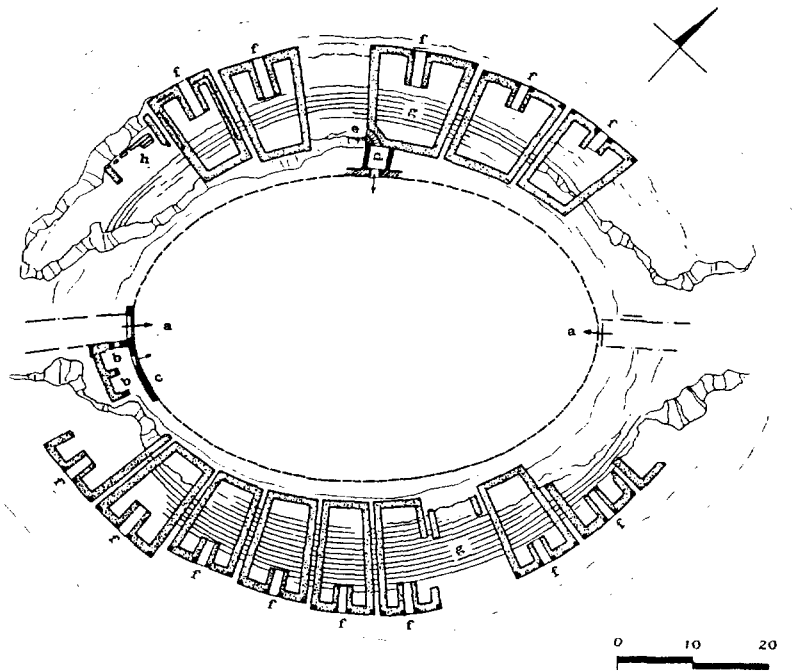


fig. 27.- El anfiteatro de El Jem (*Thysdrus*).

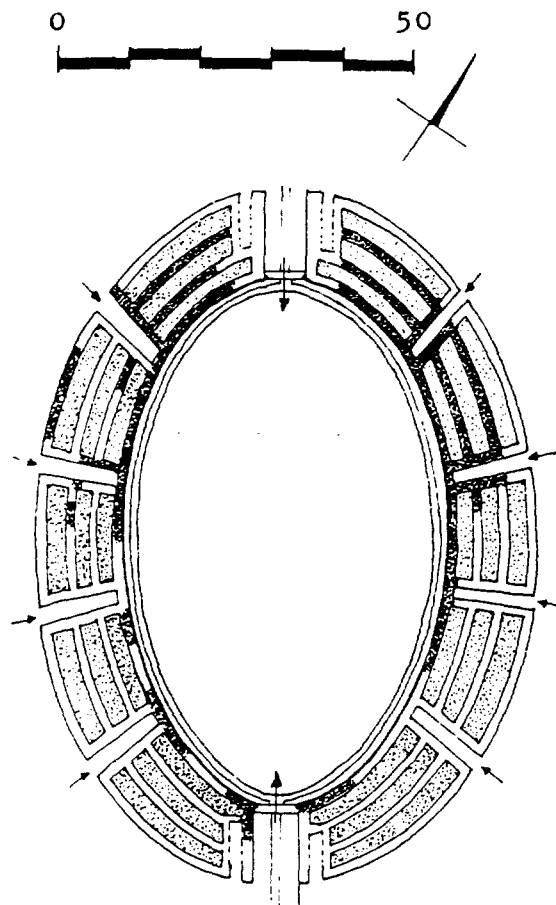


fig. 28.- El anfiteatro de los Tres Galos (*Lugdunum*).

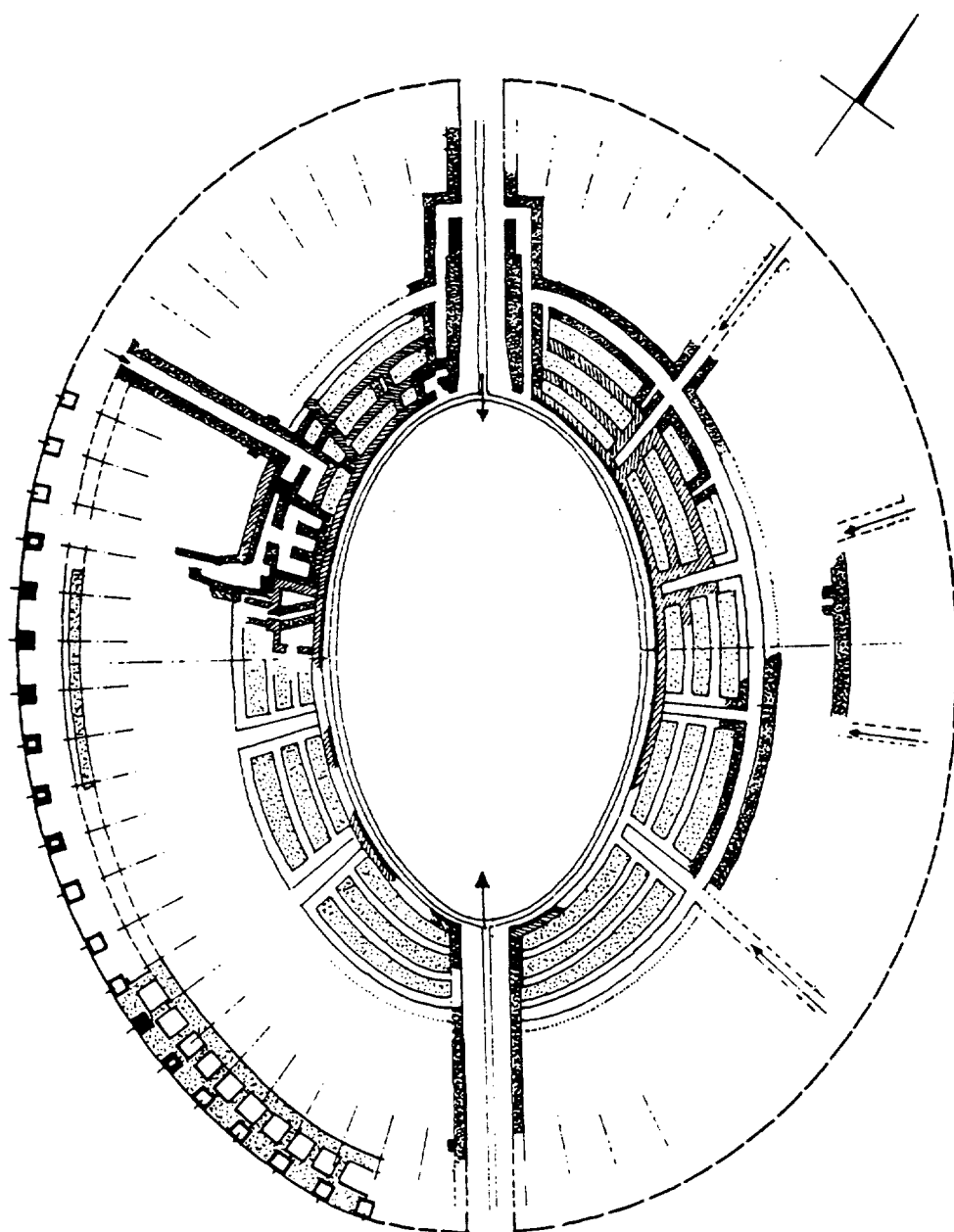


fig. 29.- Ampliación del anfiteatro de los  
Tres Galos (Lugdunum).

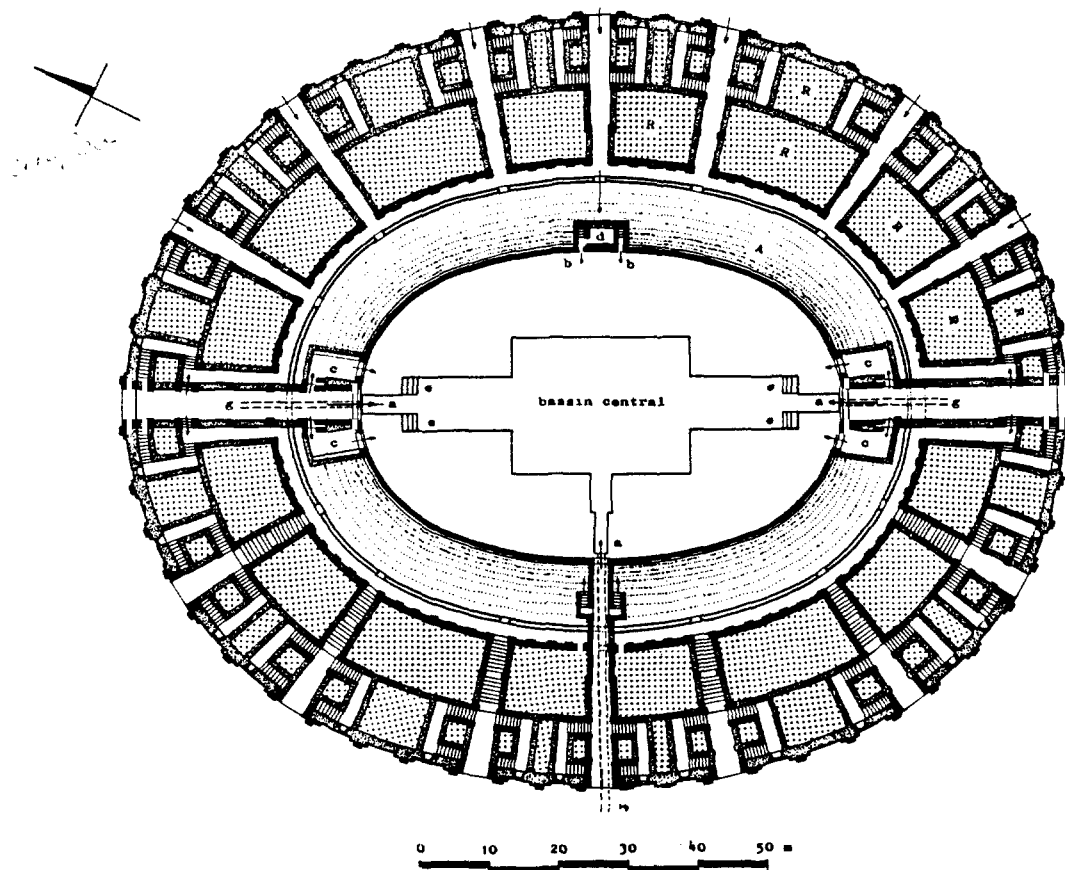


fig. 30.- El anfiteatro de Mérida (*Emerita Augusta*).

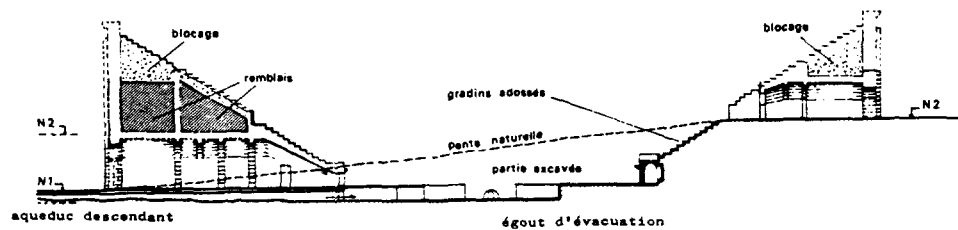


fig. 31.- Corte longitudinal del anfiteatro de Mérida (*Emerita Augusta*).



fig. 32.- El anfiteatro de Mérida (*Emerita Augusta*).

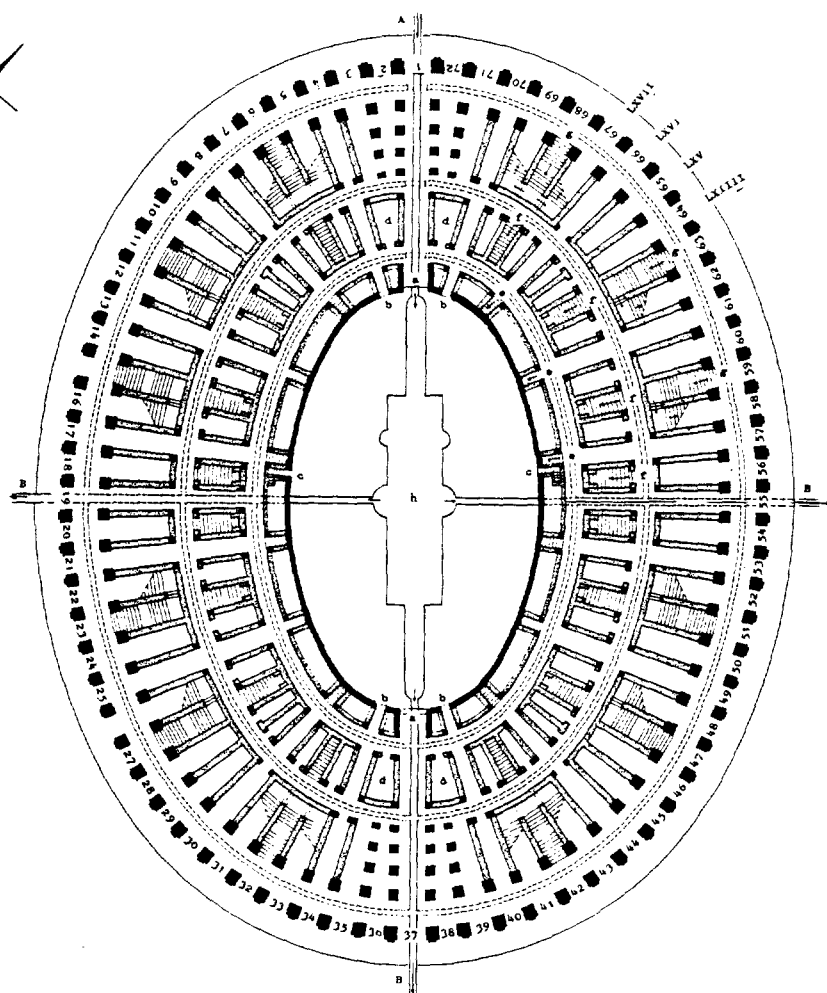


fig. 33.- Plano del anfiteatro de Verona.

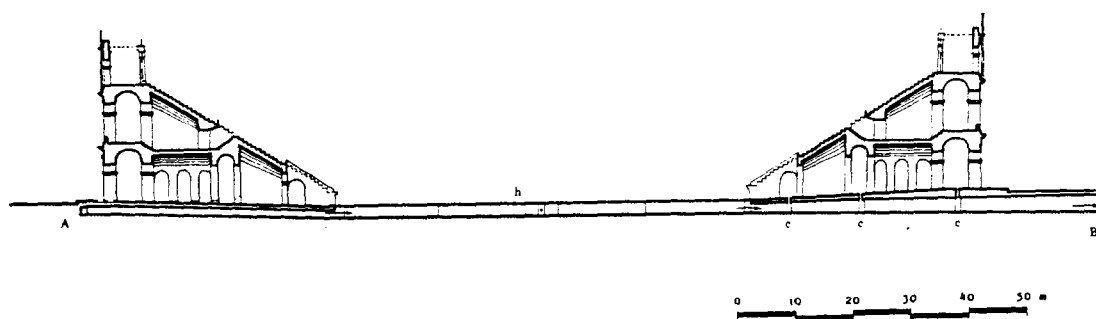


fig. 34.-Corte longitudinal del anfiteatro de Verona.

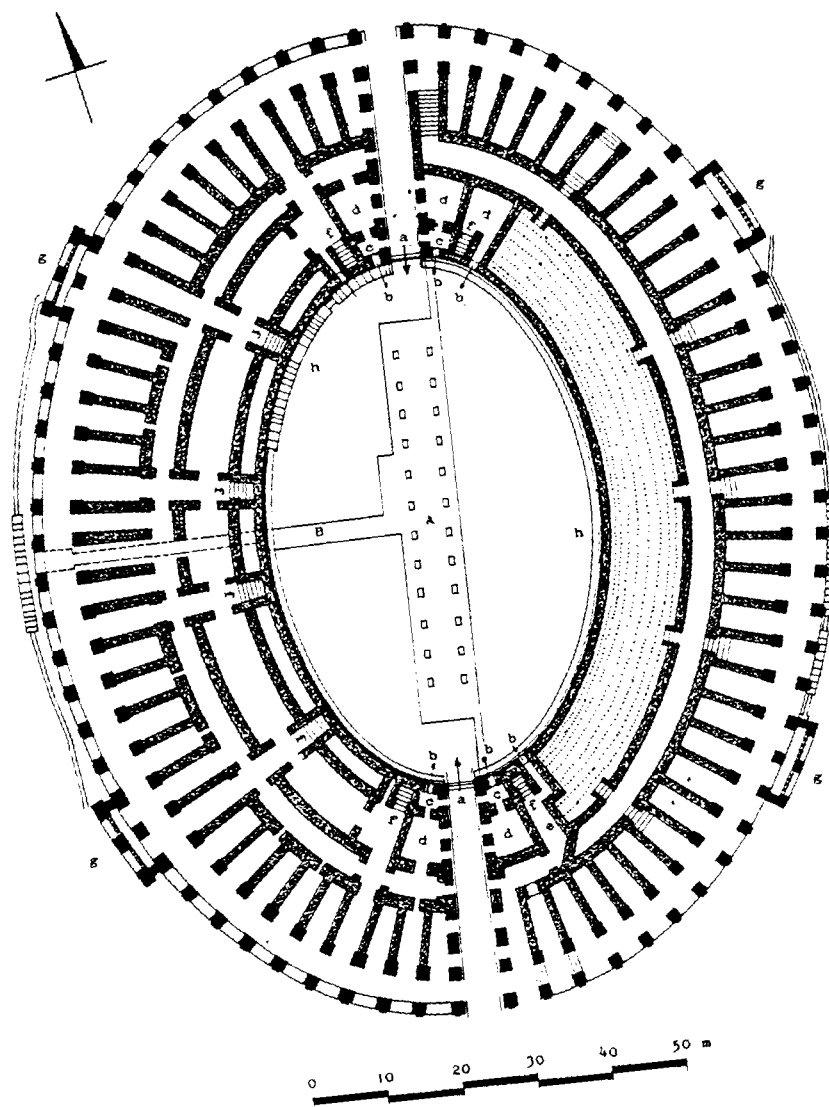


fig. 35.- Plano del anfiteatro de Pula.

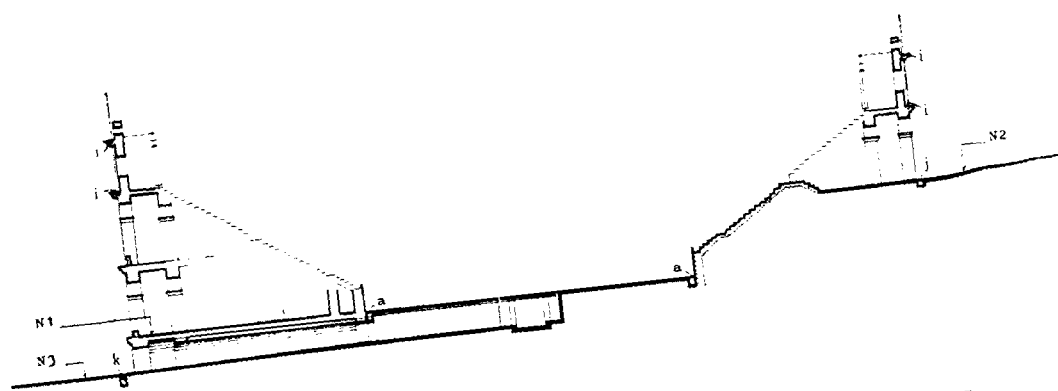


fig. 36.- Corte longitudinal del anfiteatro de Pula.

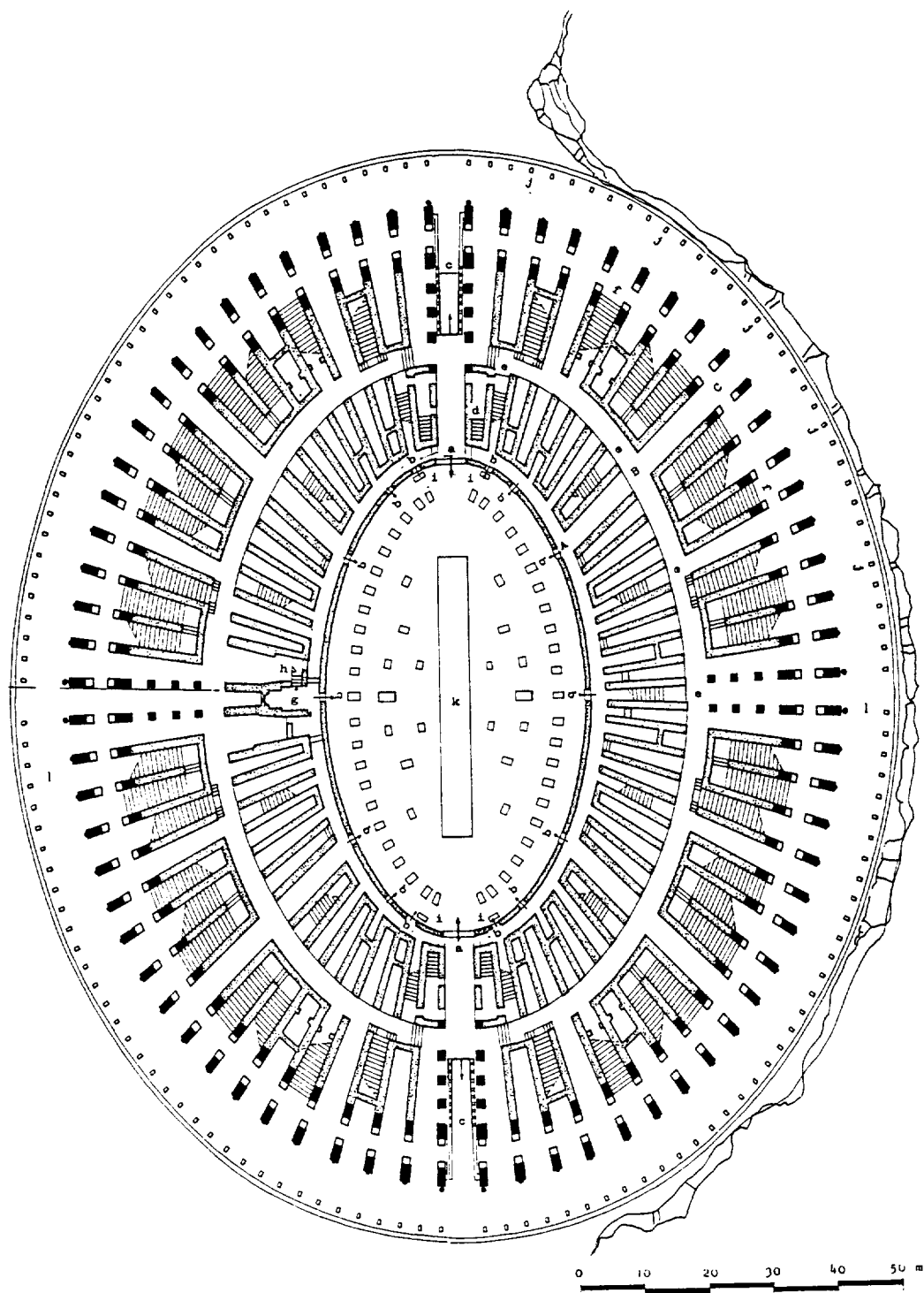


fig. 37.- Plano del anfiteatro de Pouzzoles.

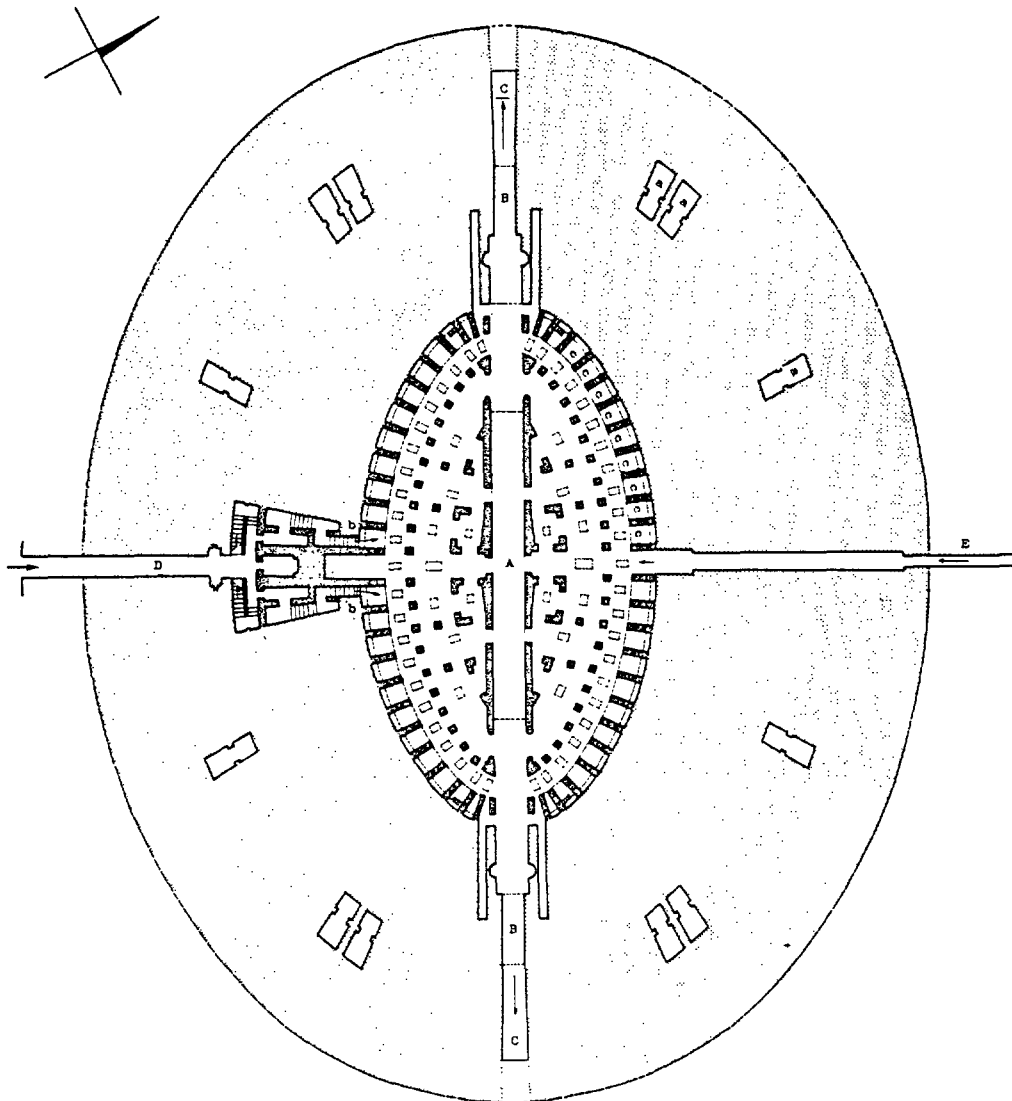


fig. 38.- Plano del subsuelo del anfiteatro de Pouzzoles

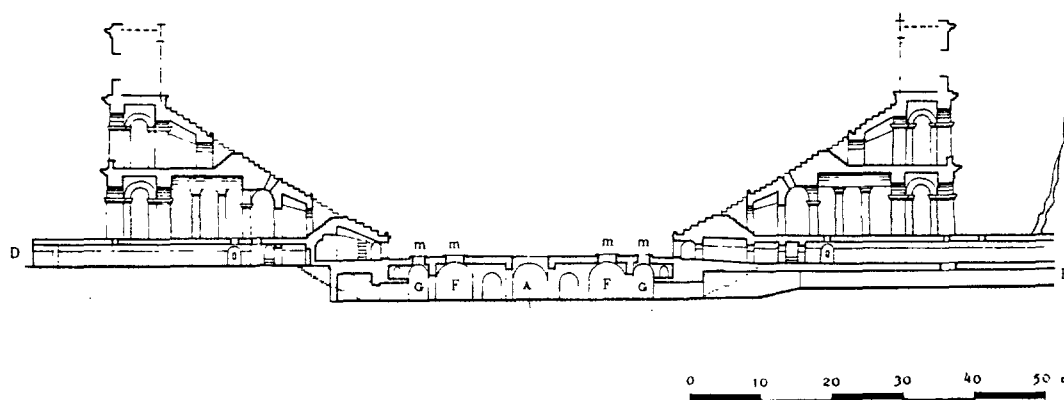


fig. 39.- Corte longitudinal del anfiteatro de Pouzzoles.



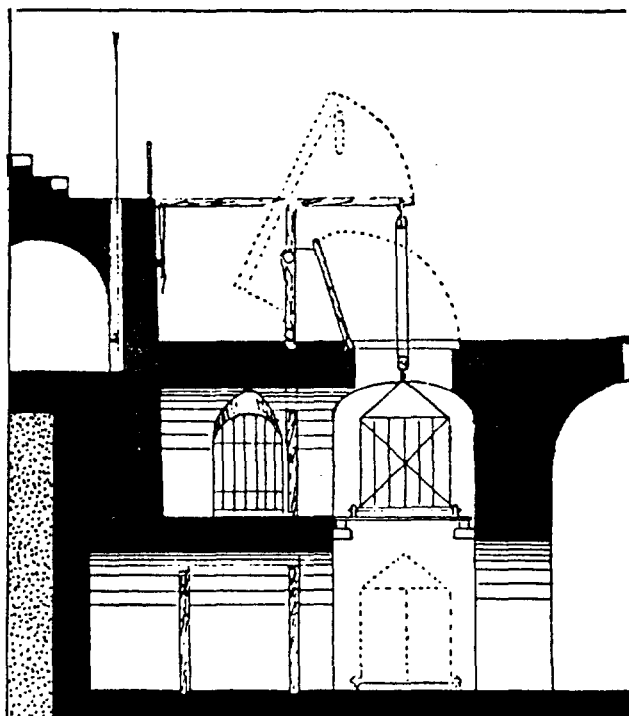


fig. 40.- Sistema para elevar las jaulas  
del anfiteatro de Pouzzoles.

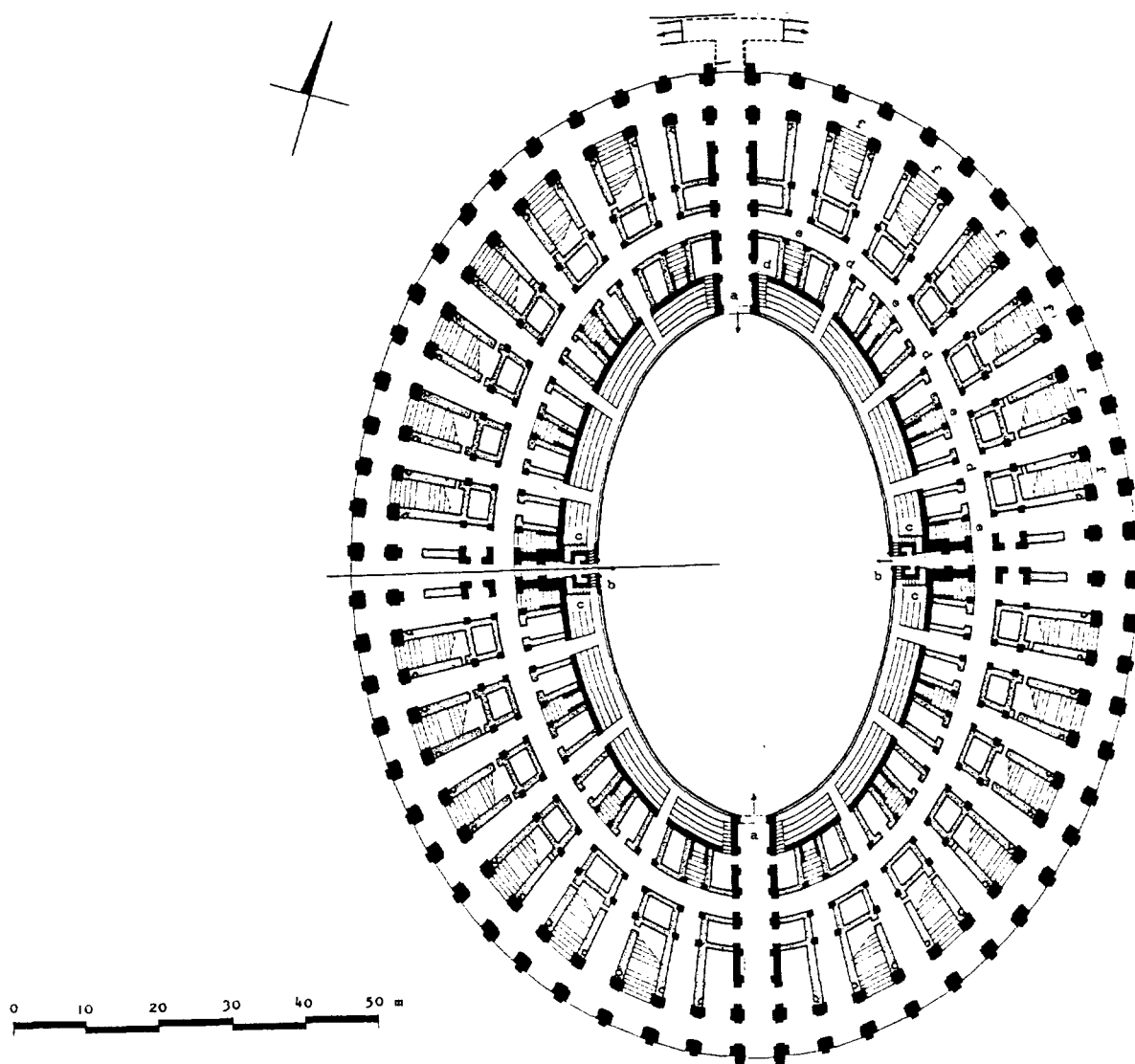


fig. 41.- Plano del anfiteatro de Arles.

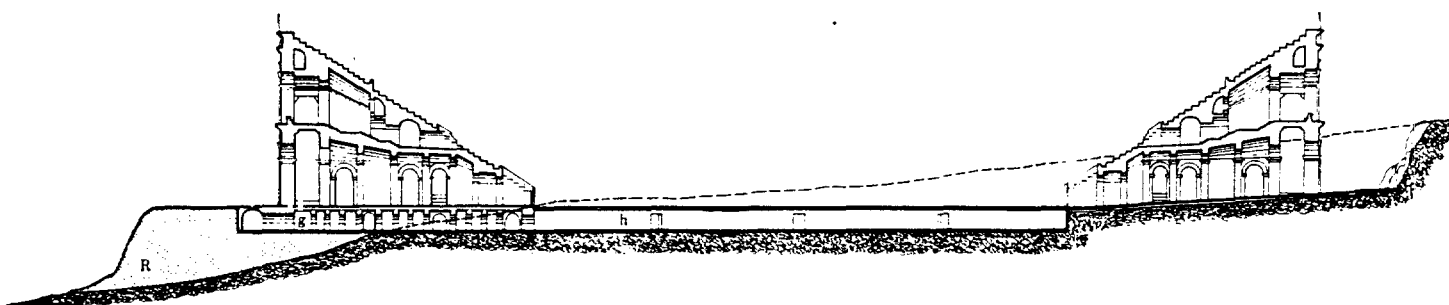


fig. 42.- Corte longitudinal del anfiteatro de Arles.

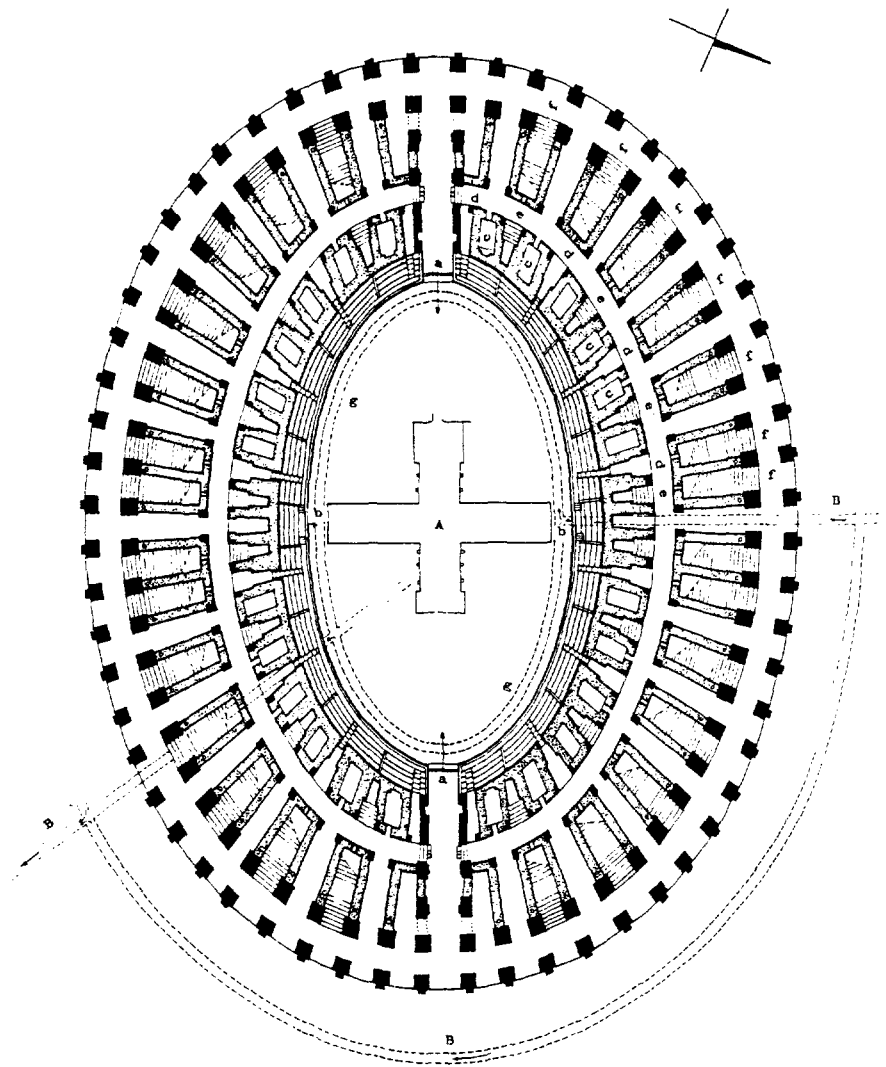


fig. 43.- Plano del anfiteatro de Nîmes,  
(*Nemausus*).

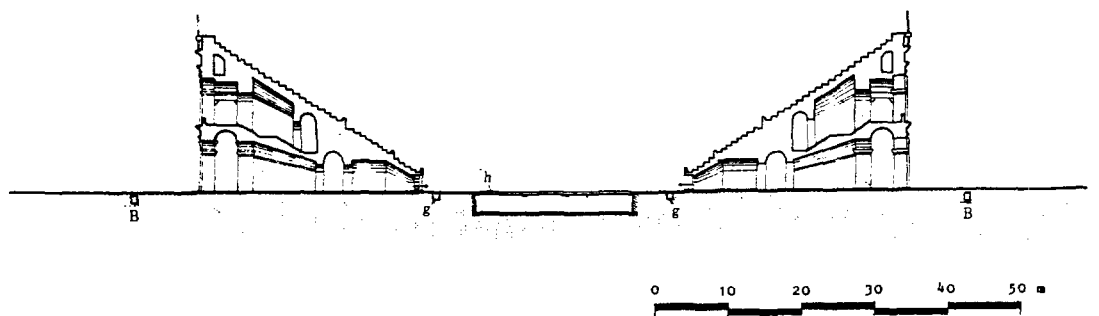


fig. 44.- Corte longitudinal del anfiteatro de Nîmes,  
(*Nemausus*).

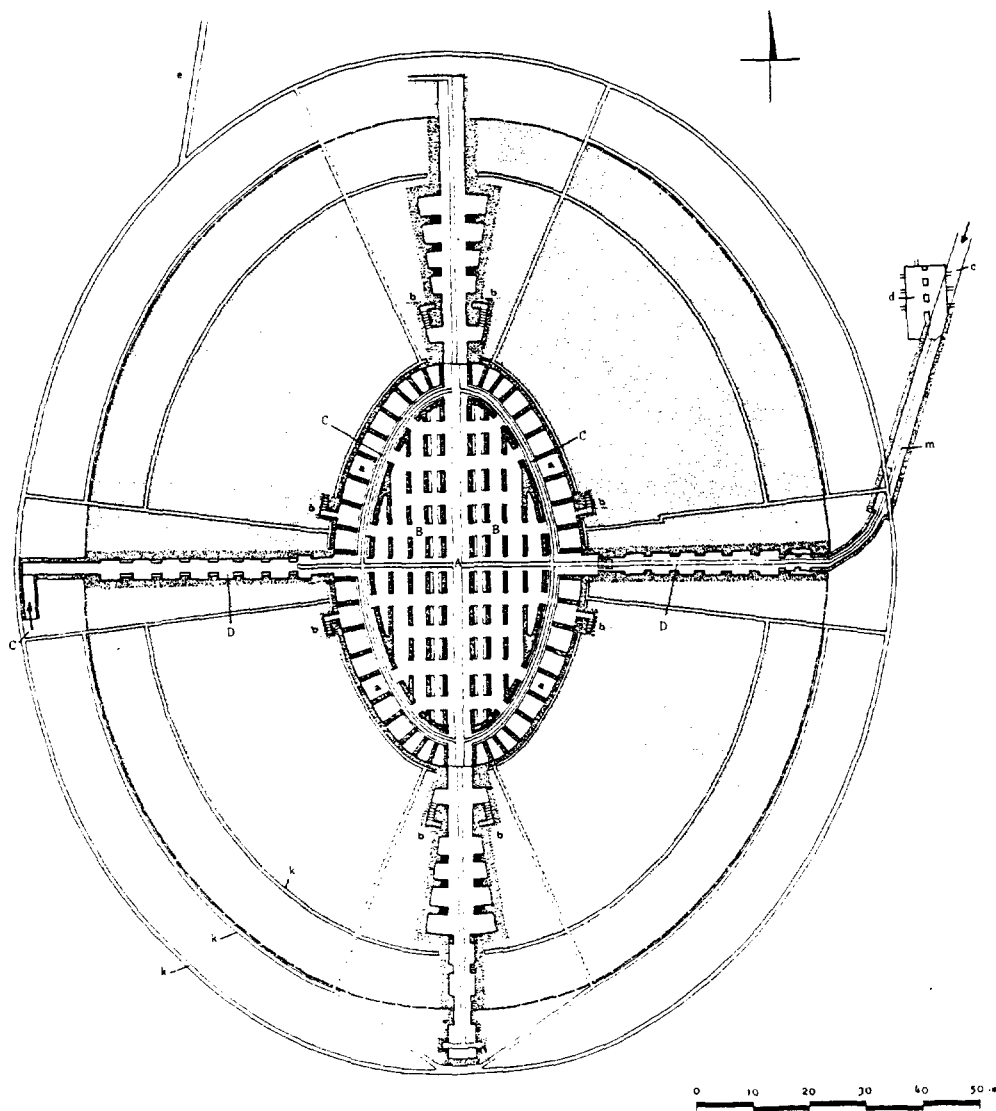


fig. 45.- Plano del subsuelo del anfiteatro de Capua.

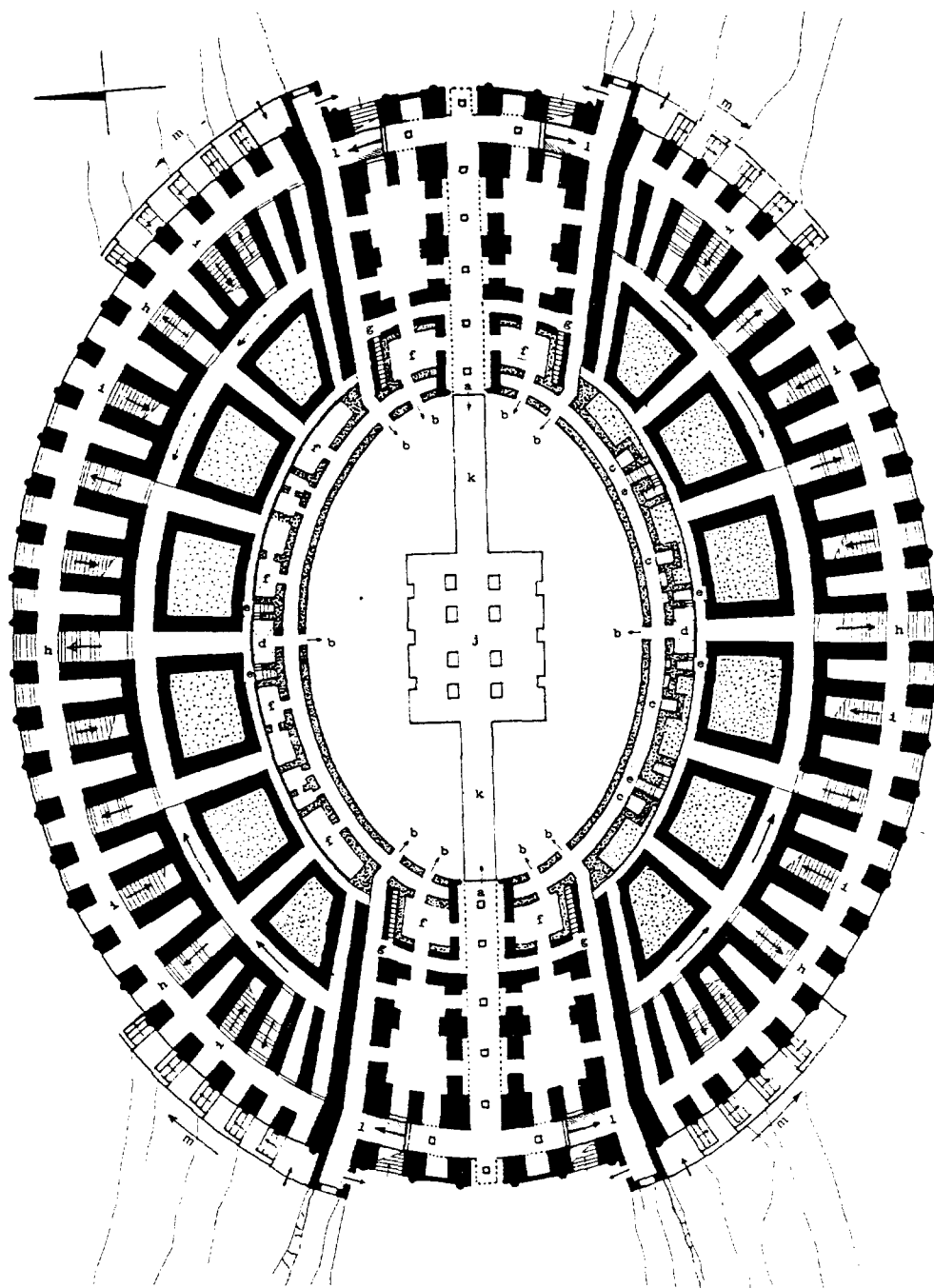


fig. 46.- Anfiteatro de Italica.

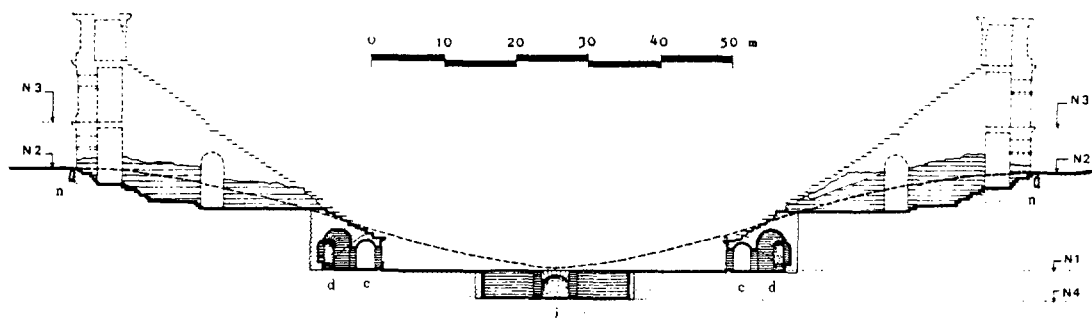


fig. 47.- Corte longitudinal del anfiteatro de Italica.

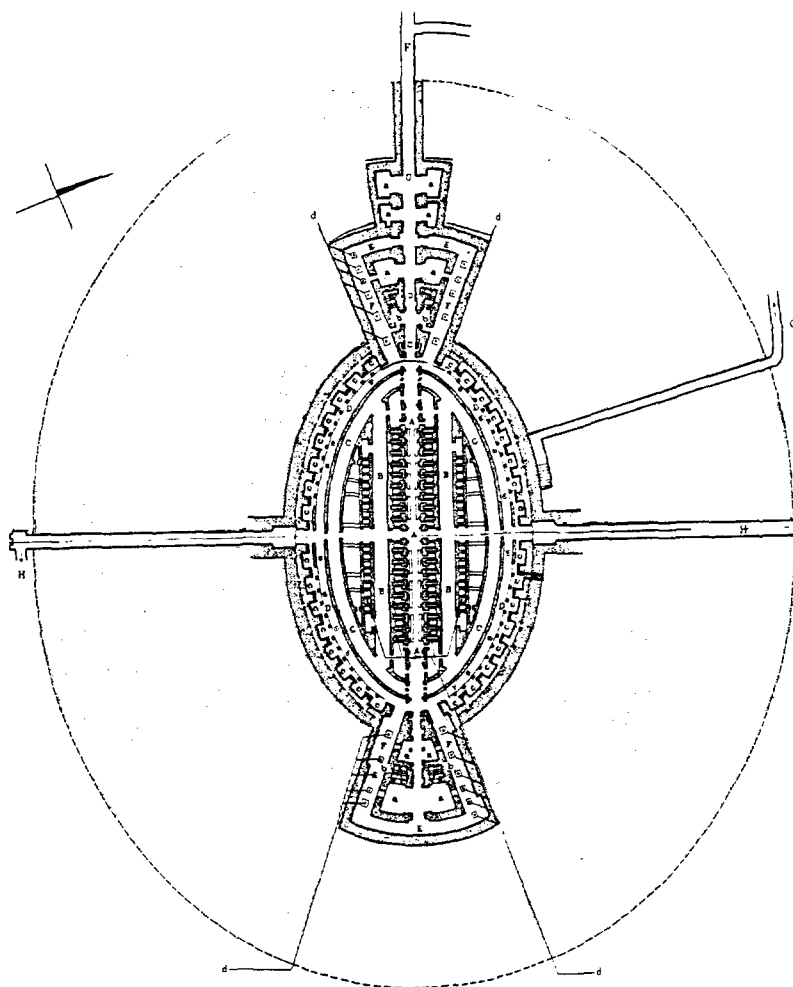


fig. 48.- Plano del subsuelo del Coliseo.

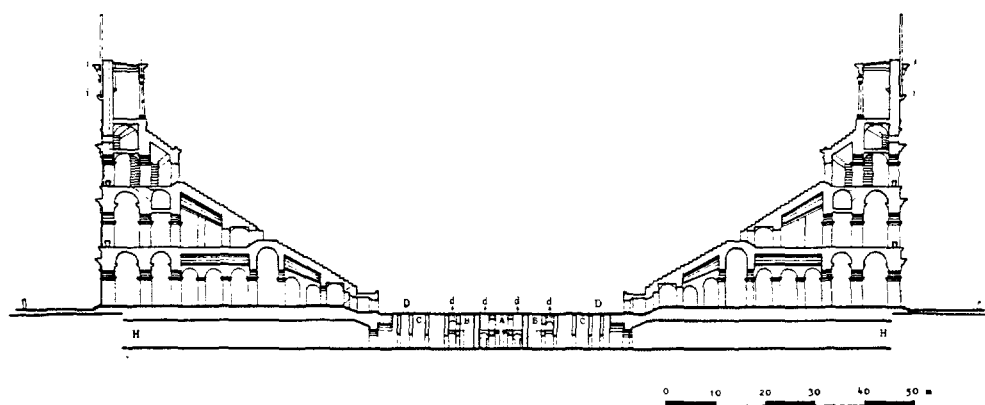


fig. 49.- Corte longitudinal del Coliseo.

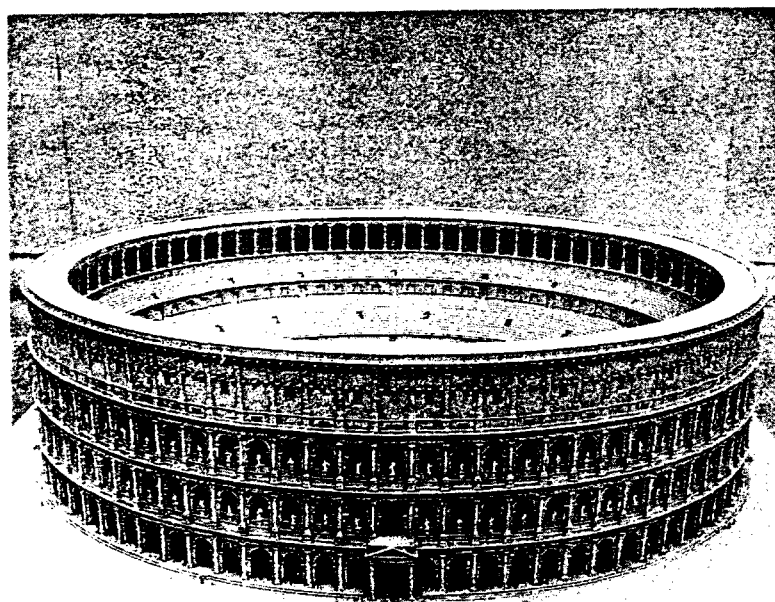


fig. 50.- Anfiteatro Flavio.

Reconstrucción en plástico, escala 1:250.

Roma, Museo de la Cultura Romana.

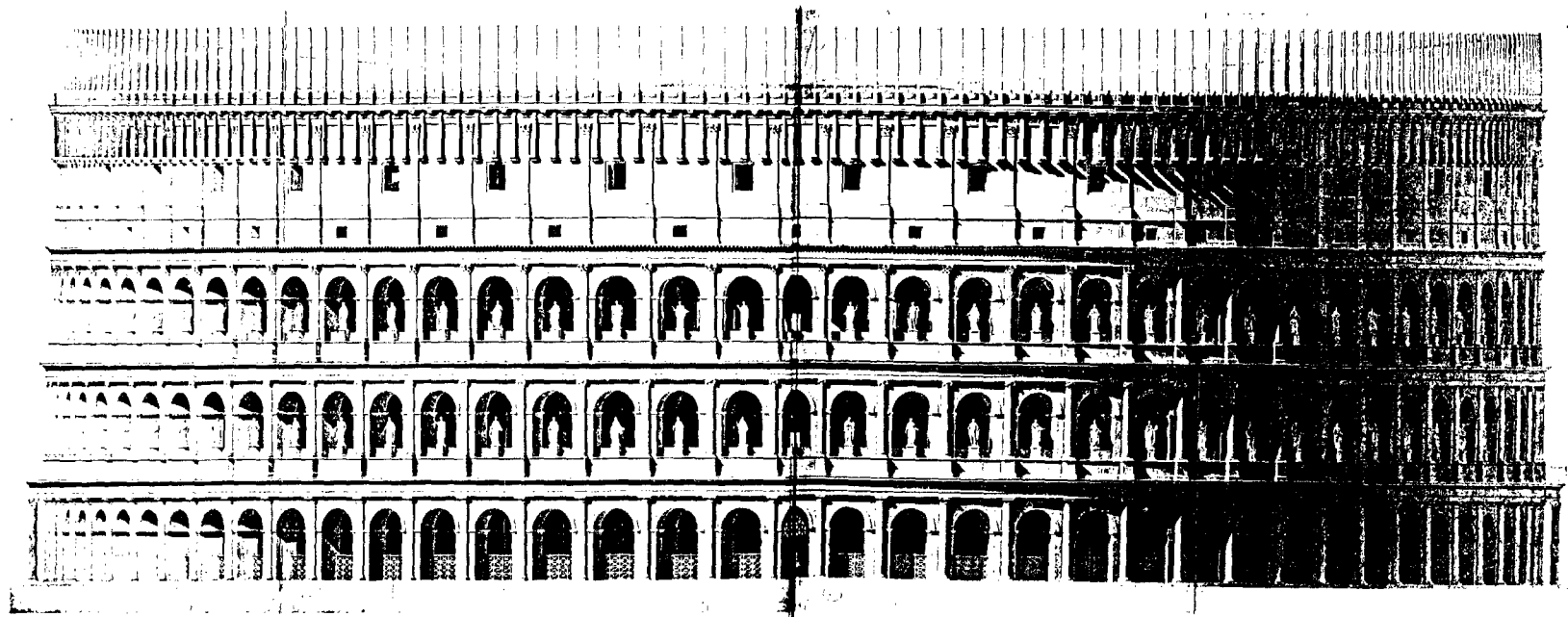


fig. 51.- La fachada del Coliseo por Louis-Joseph Duc,  
en 1829.



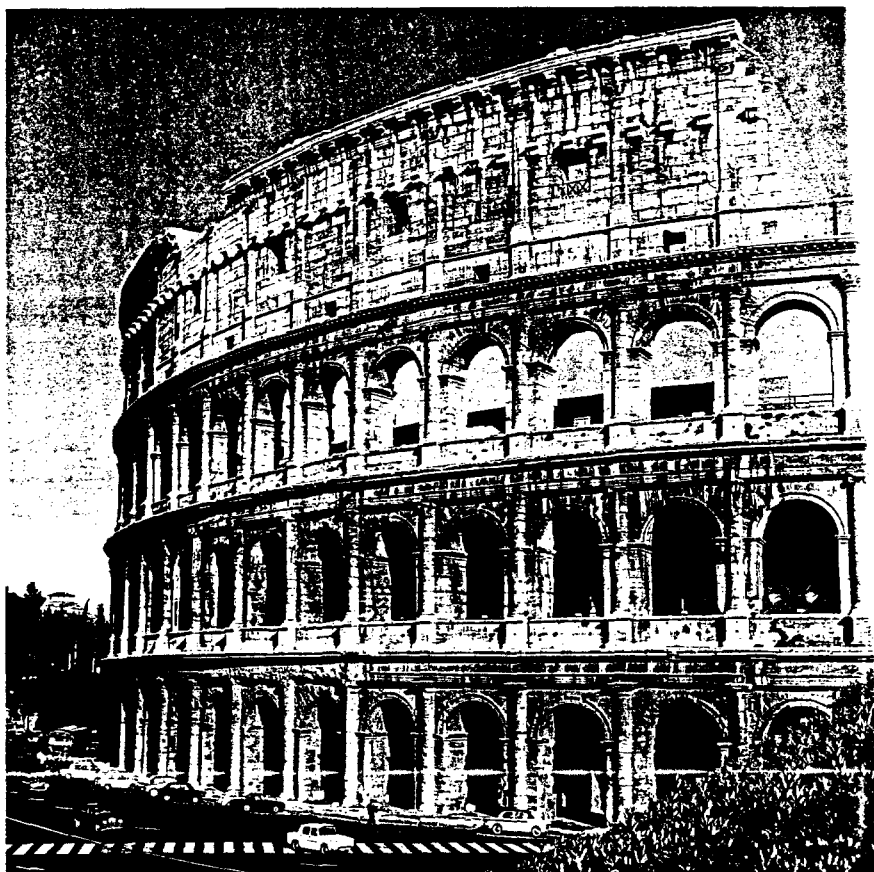


fig. 52.- La fachada del Coliseo en la actualidad.

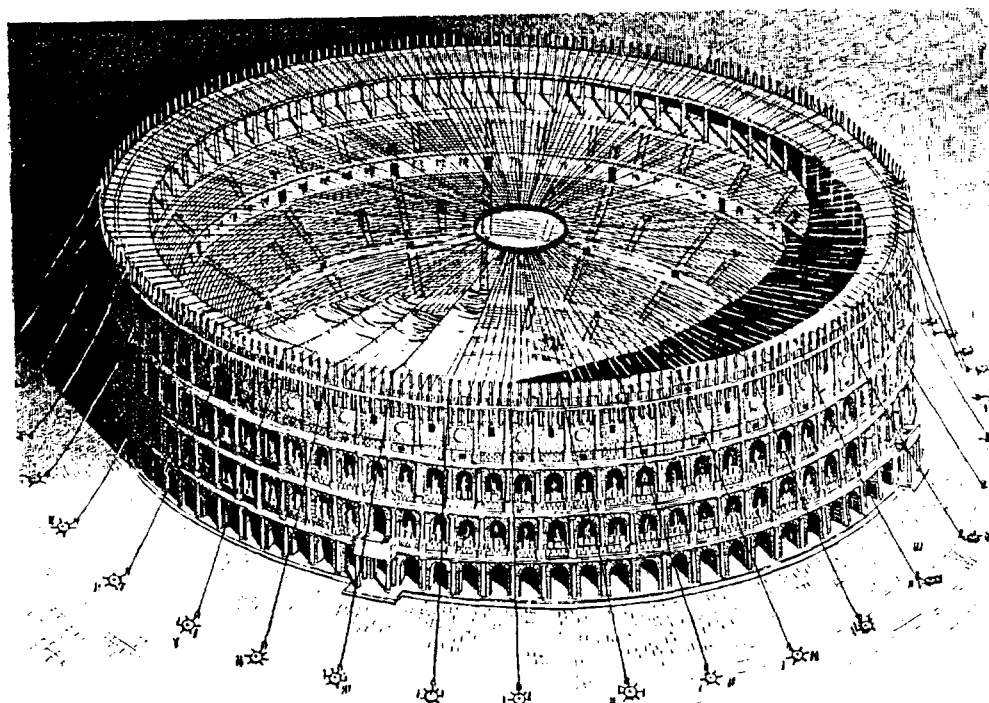


fig. 53.- Reconstrucción del Coliseo con velarium.



fig. 54.- Una *venatio* en el Coliseo, celebrada en el  
año 247 d. C.

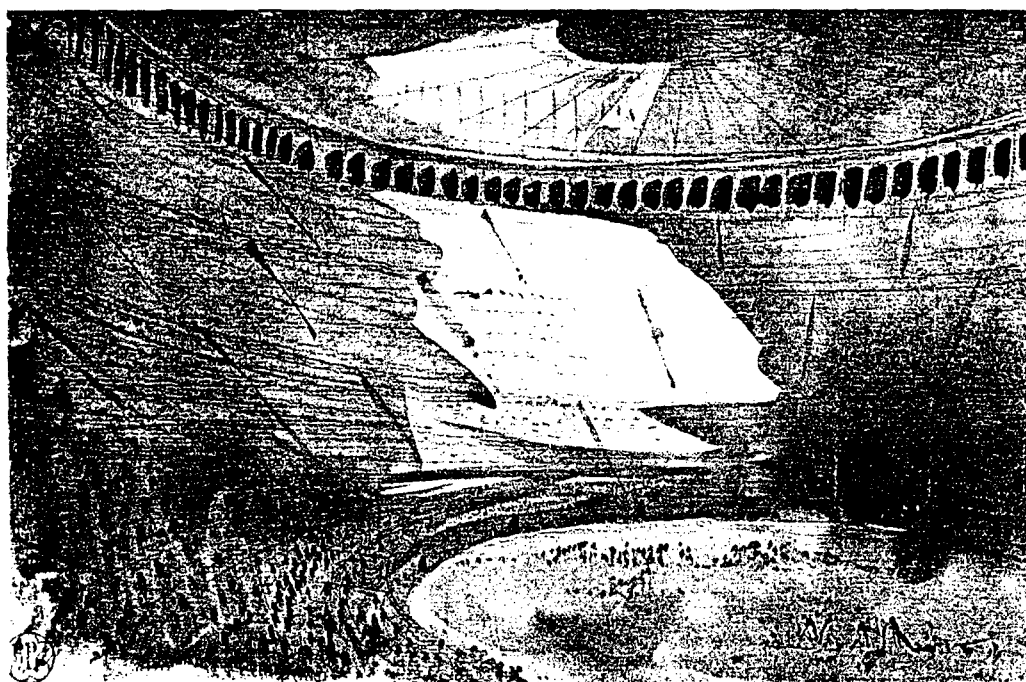


fig. 55.- Vista del Coliseo por Viollet le Duc, 1836.  
Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, Paris.

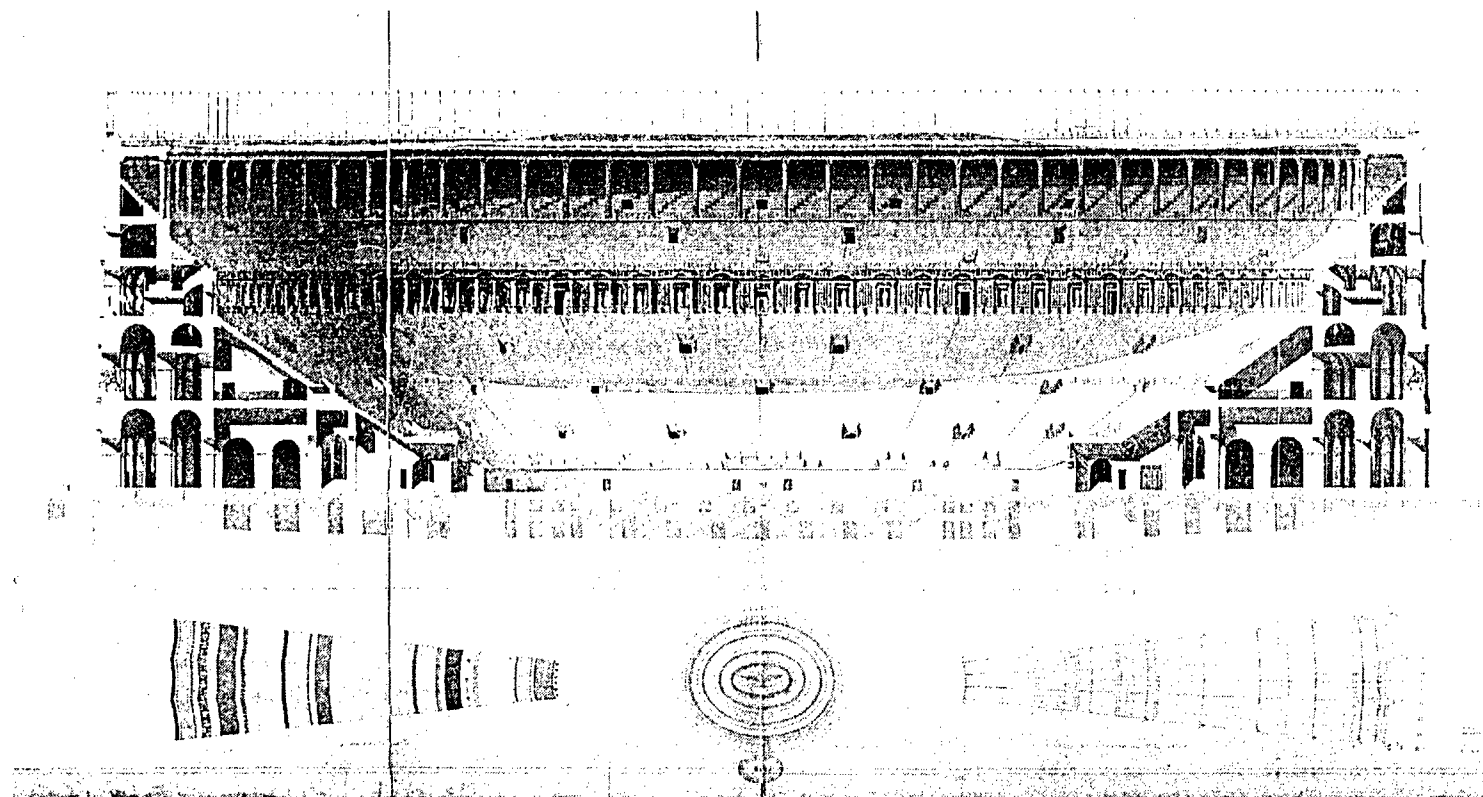


fig. 56.- Corte longitudinal del Coliseo, por  
Louis-Joseph Duc, 1829.  
Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, Paris.

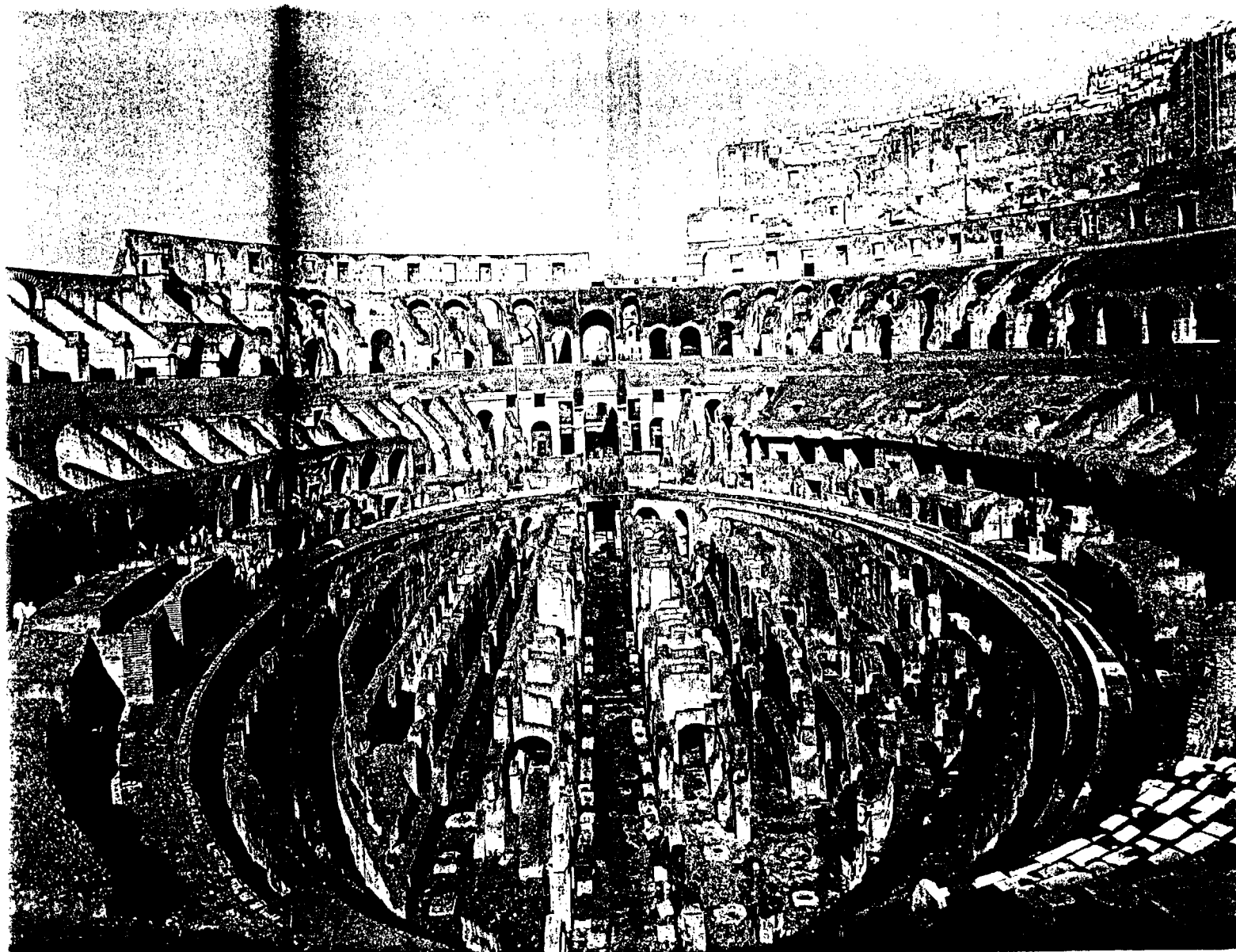


fig. 57.- El Coliseo.

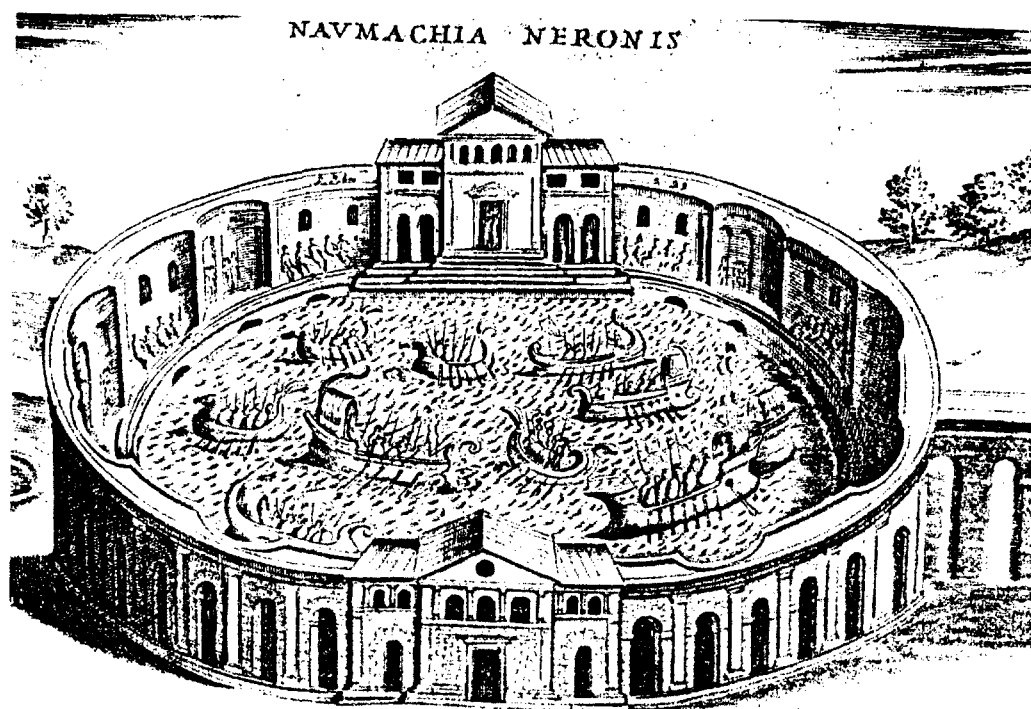


fig. 58.- Naumaquia de Nerón.

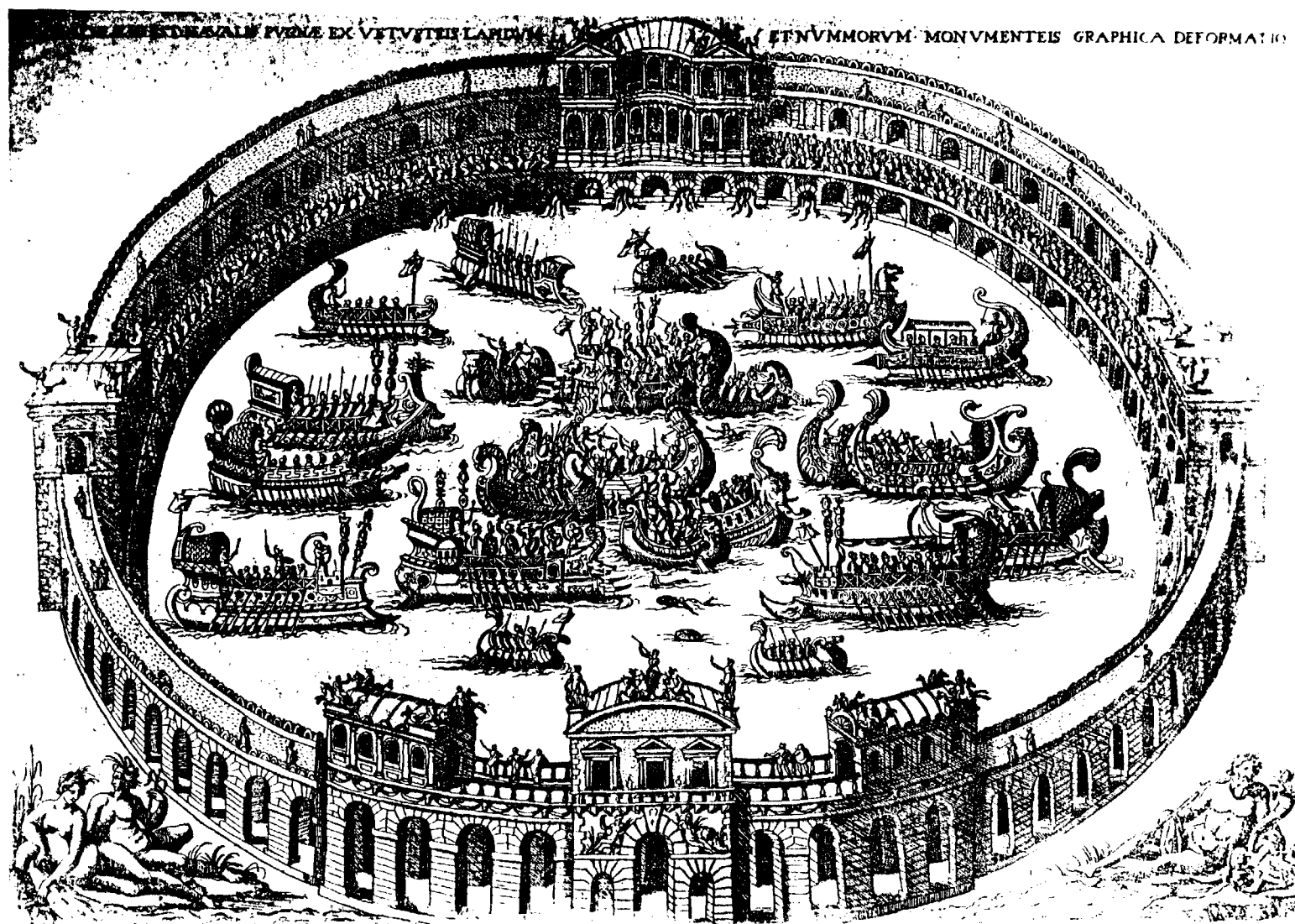


fig. 59.- Reconstrucción imaginaria de una naumaquia.  
Grabado del siglo XVII.

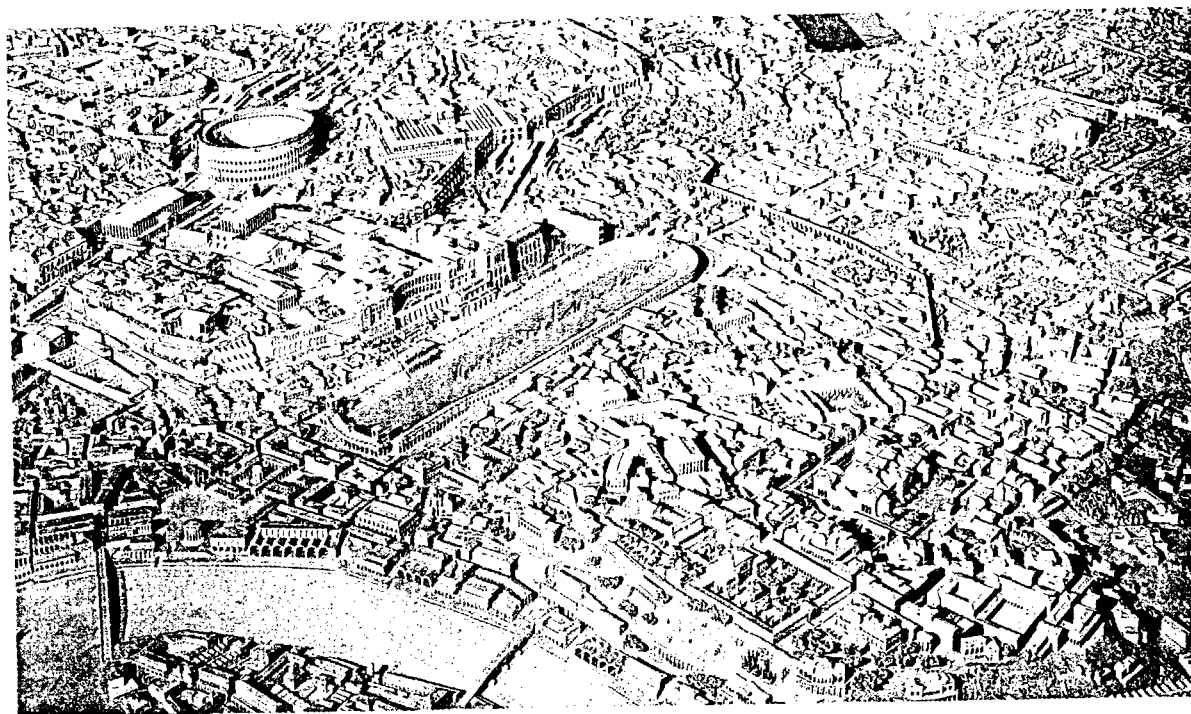


fig. 60.- Maqueta de la antigua Roma.



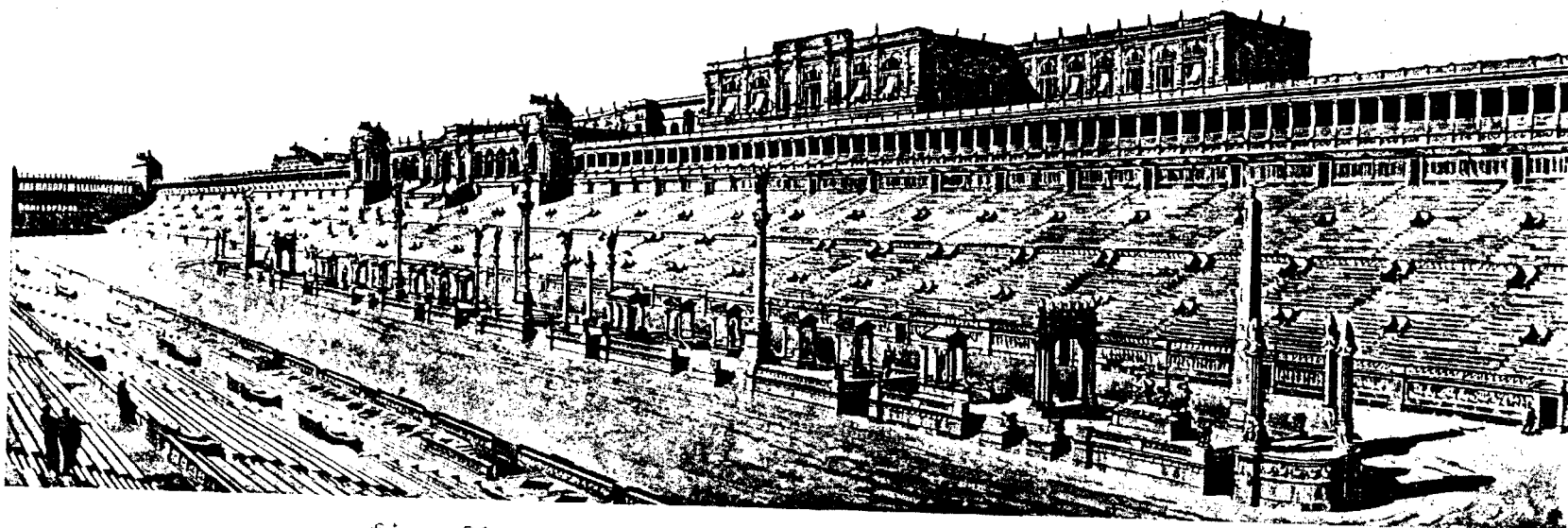


fig. 61.- Vista general del Circo Máximo  
desde la parte del Aventino.

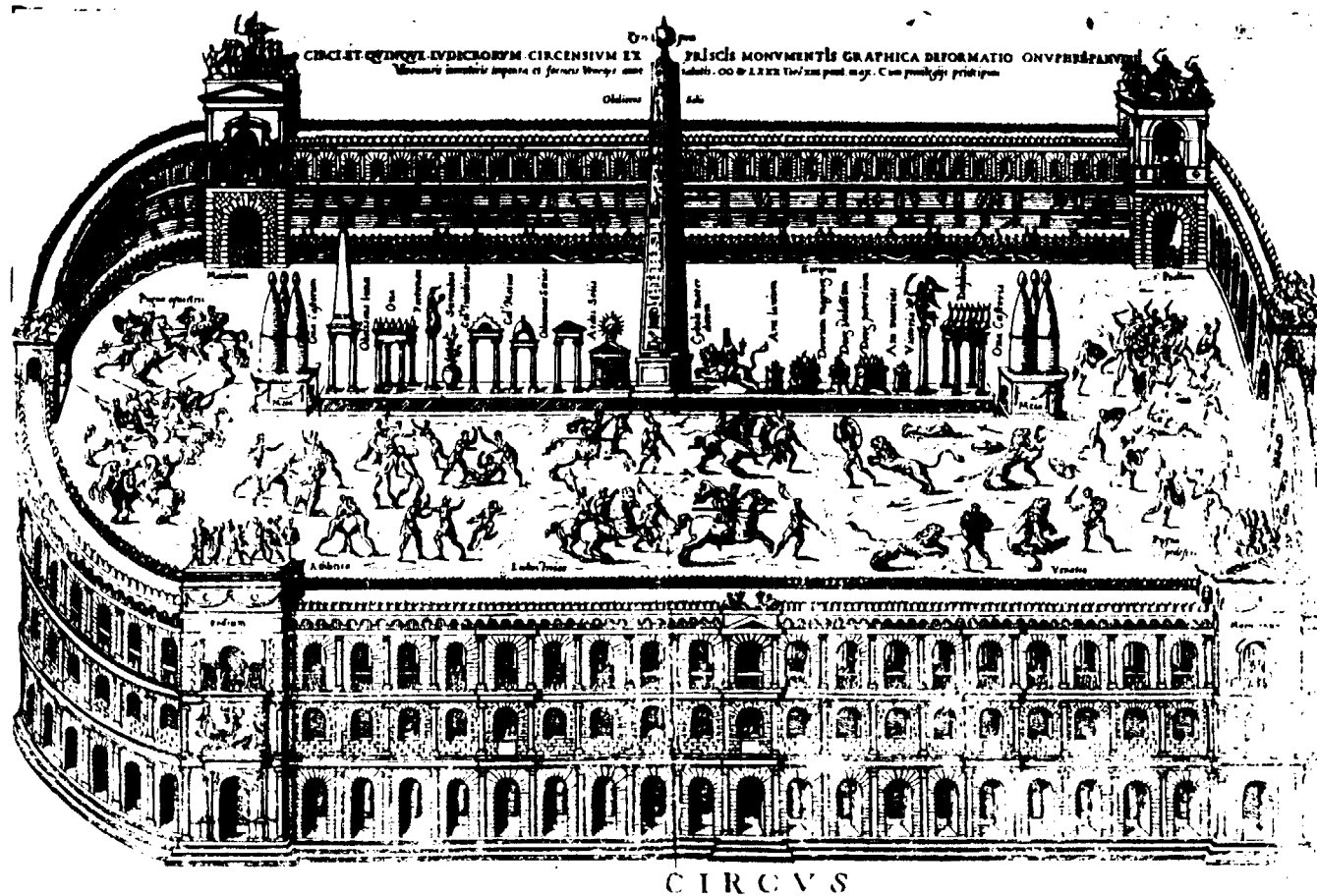


fig. 62.- Reconstrucción del Circo Máximo,  
en O. Pauvino, *De ludis circensibus*.  
Venecia, 1600.



fig. 63.- Vista del Circo Máximo.



fig. 64.- El Circo Máximo, restos del lado curvo.

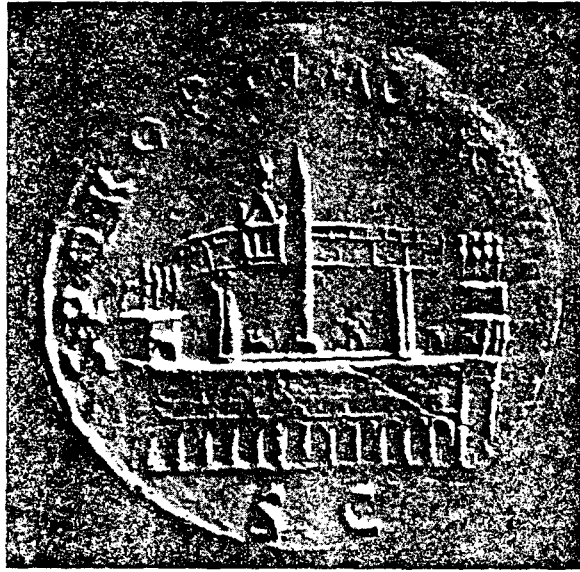


fig. 65.- Medallón de bronce de Filippo, acuñado en el 248 con ocasión de los *ludi Saeulares*.

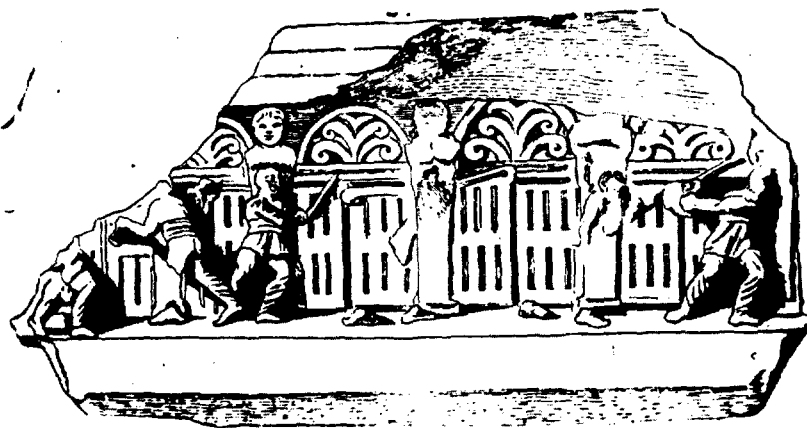


fig. 66.- Relieve Borgia con las carceres. Nápoles, Museo.

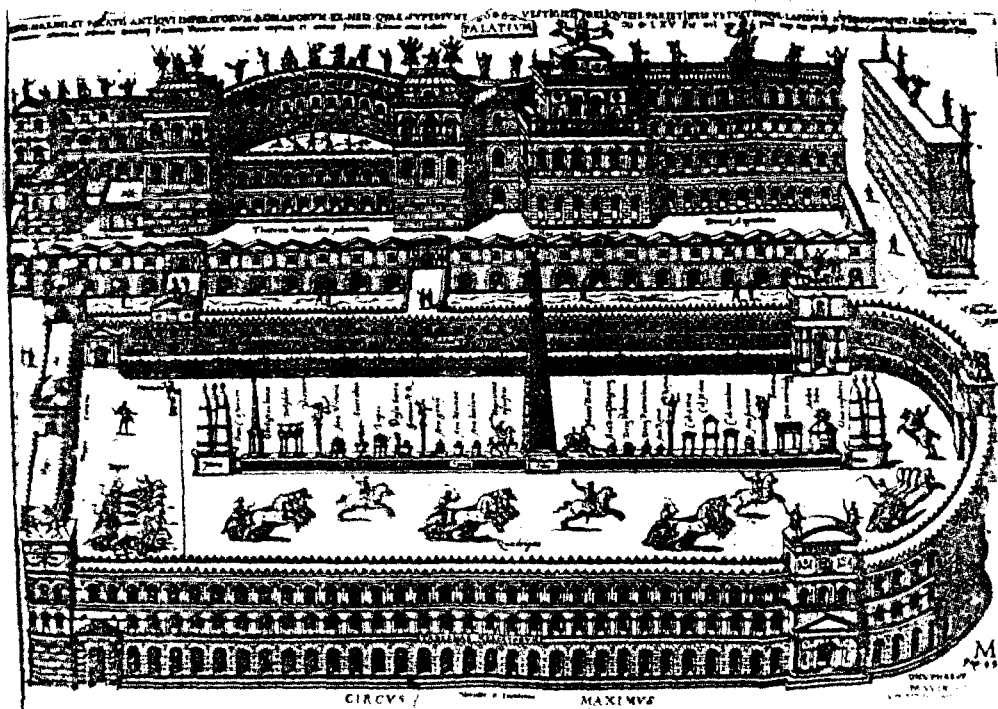


fig. 67.- Representación del Circo Máximo.

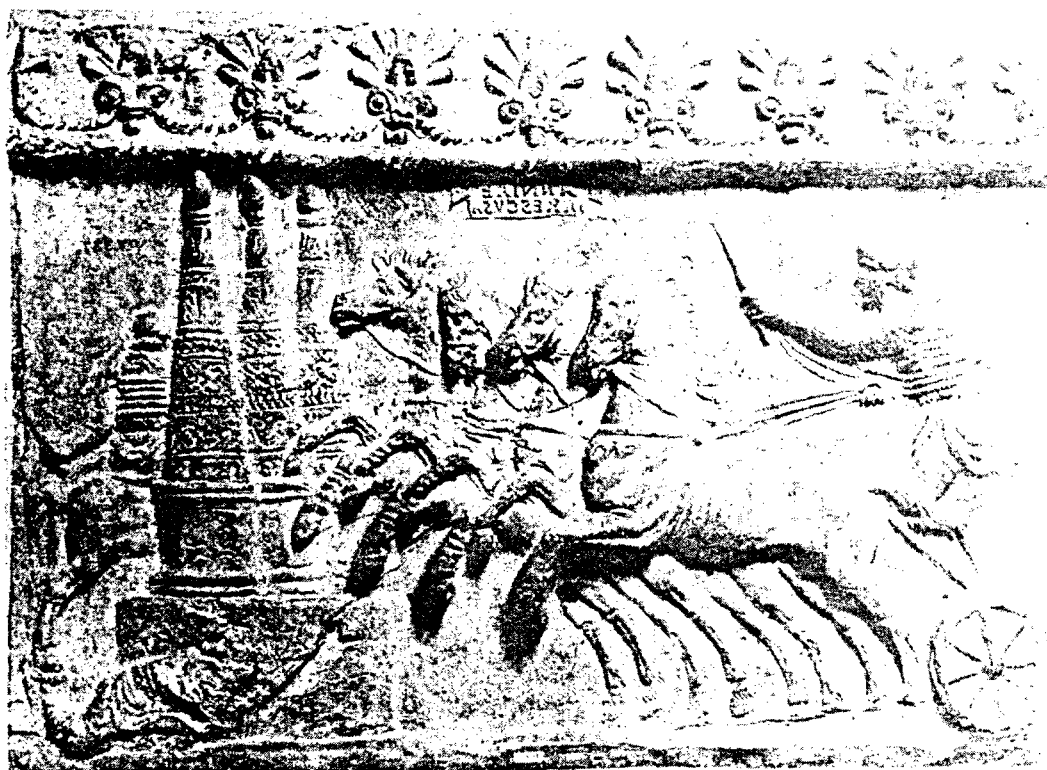


fig. 68.- Relieve con cuádriga.

Londres, Museo Británico.



fig. 69.- Mosaico de la Plaza Armerina.

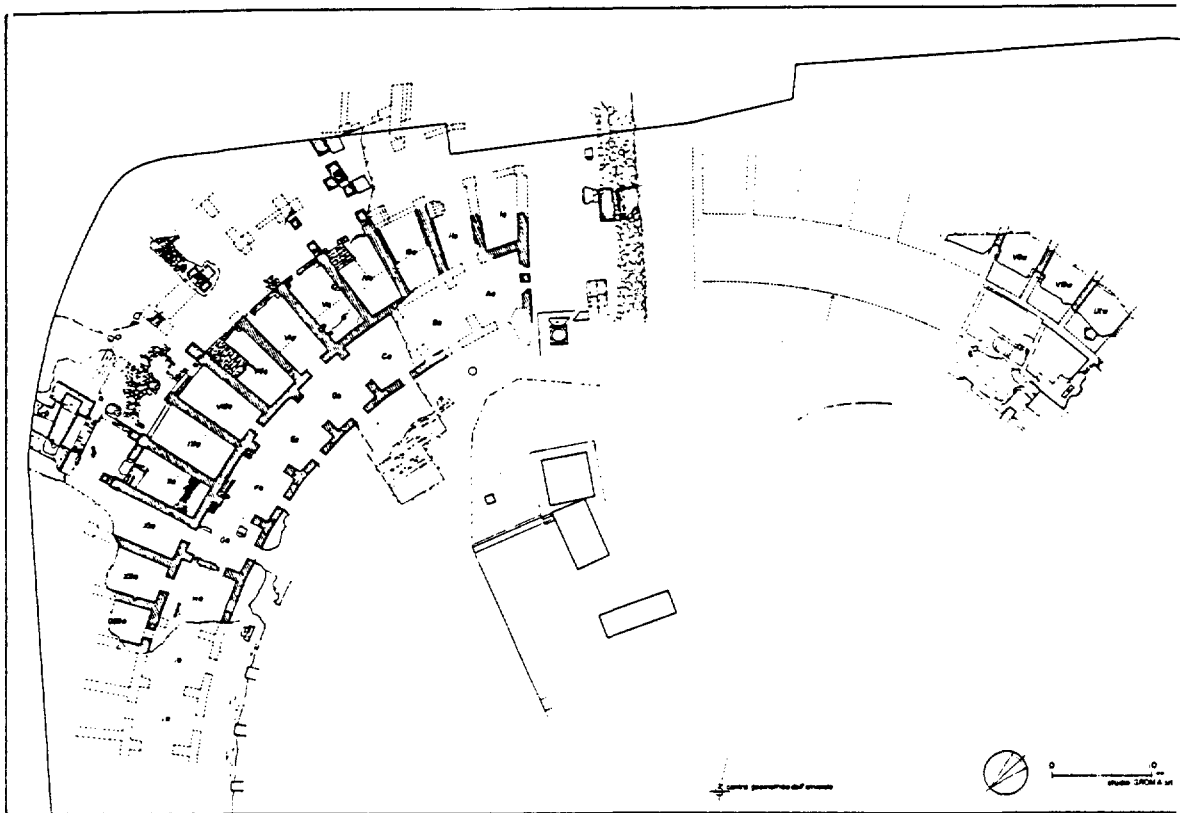


fig. 70.- Planta del hemiciclo del Circo Máximo.

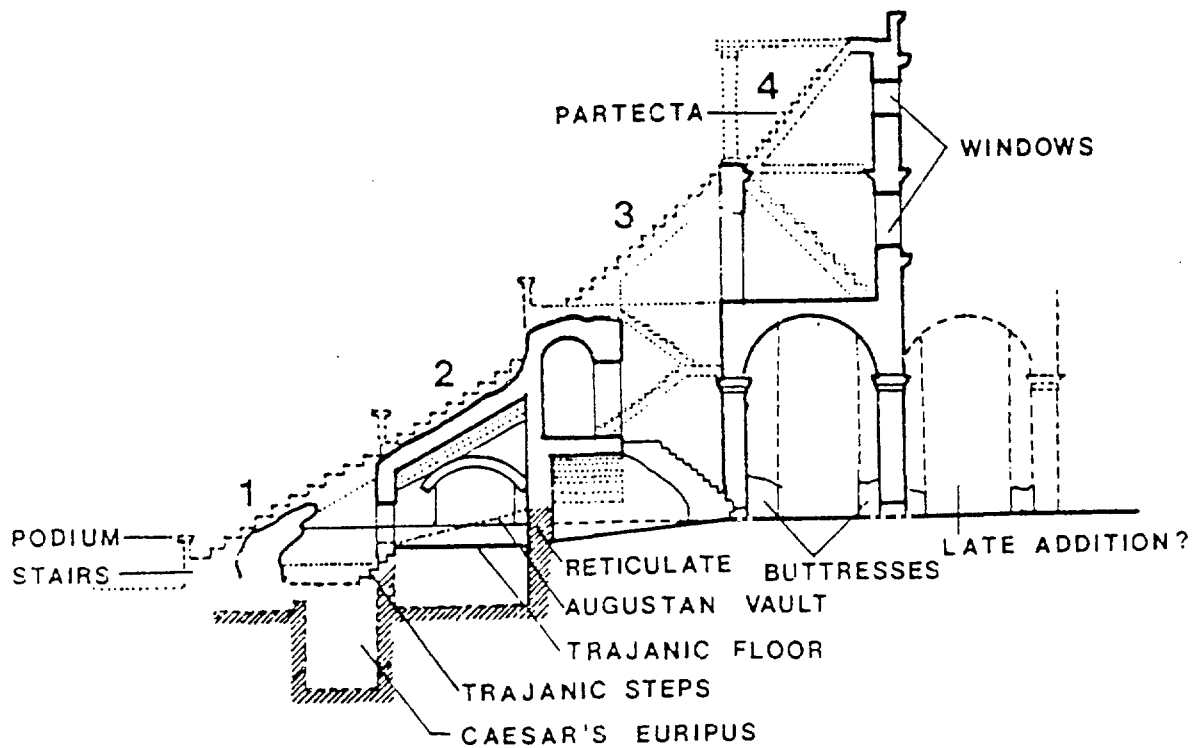


fig. 71.- Reconstrucción de la sección del Circo Máximo.

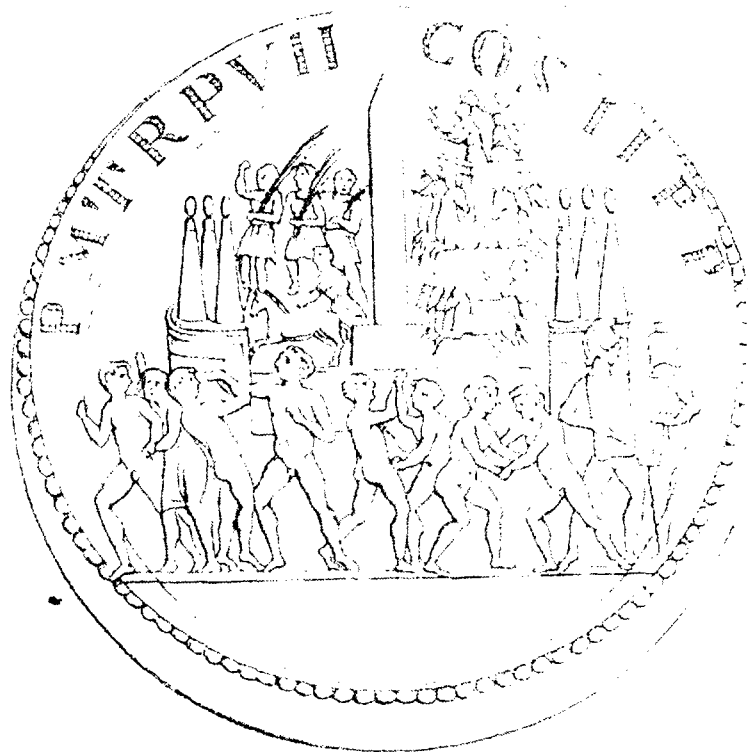


fig. 72.- Moneda de Gordiano III.



fig. 73.- Escena de venatio en el Circo Máximo.  
Museo de Arte e Historia. Ginebra.



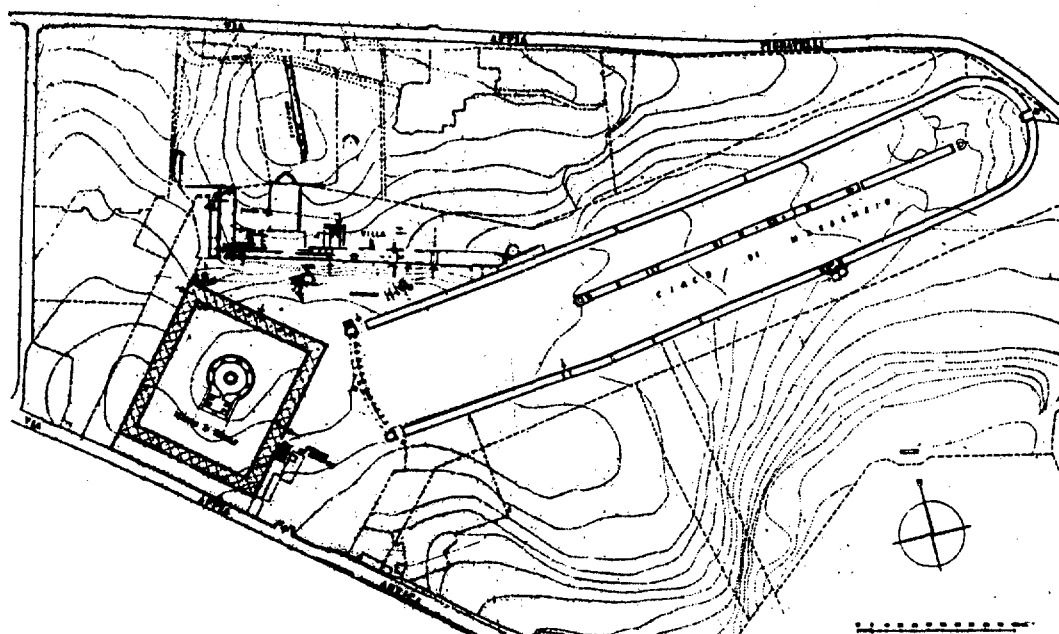


fig. 74.- Plano de la residencia imperial de Majencio.  
(G. Ioppolo).

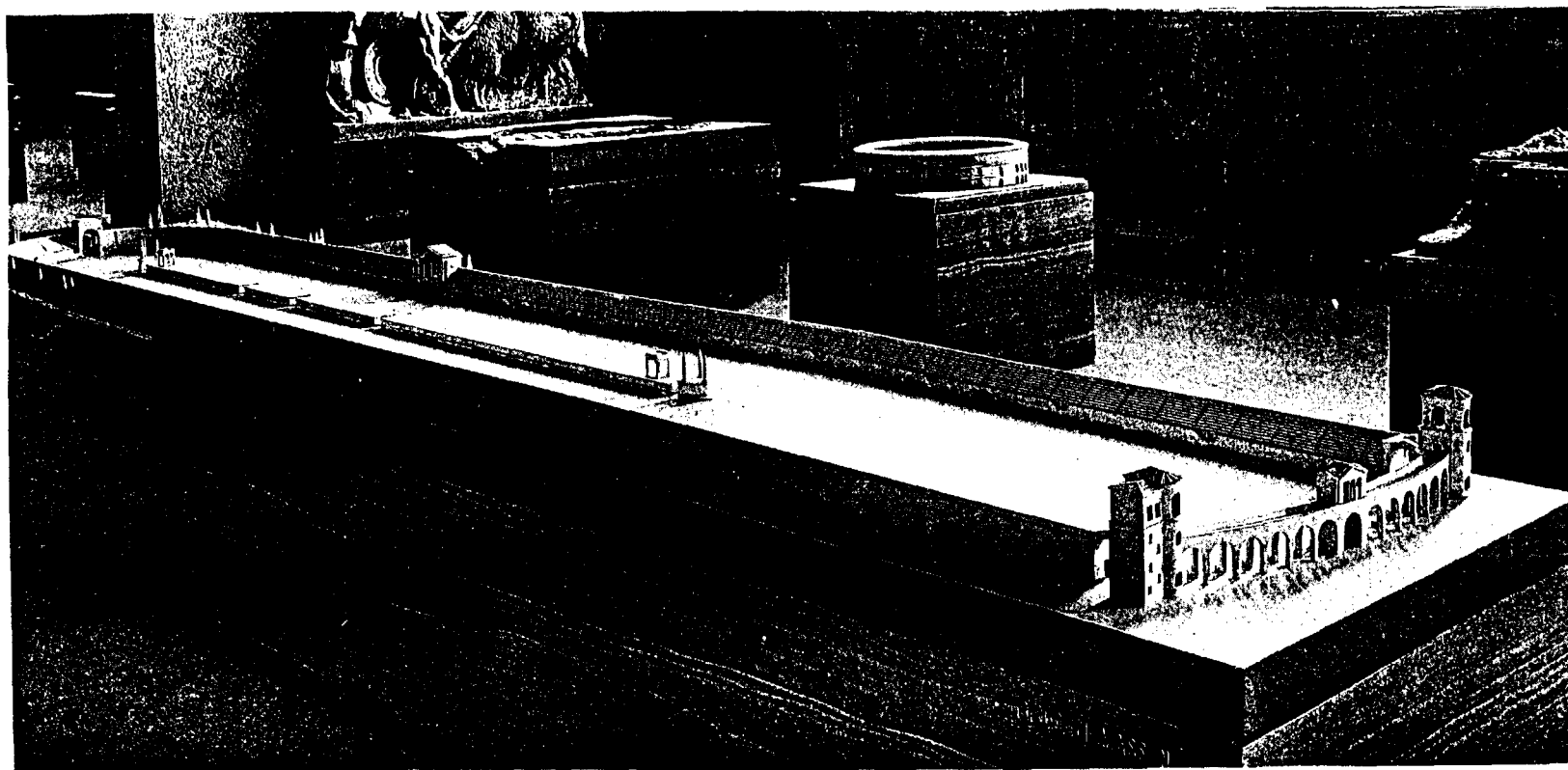


fig. 75.- Reconstrucción en plástico del Circo de Majencio.

Escala 1:100.

Roma, Museo de la Civilización Romana.

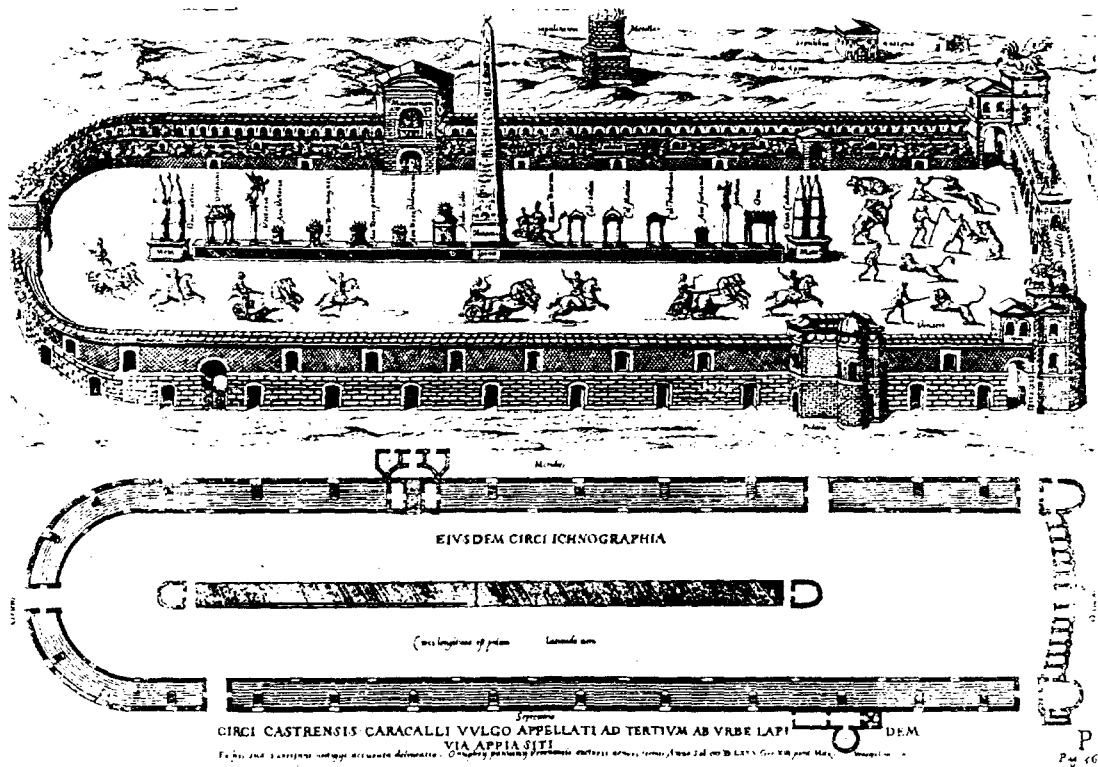


fig. 76.- Reconstrucción del Circo de Majencio.  
O. Pauvino: *De ludis circensibus*, Venecia 1600.

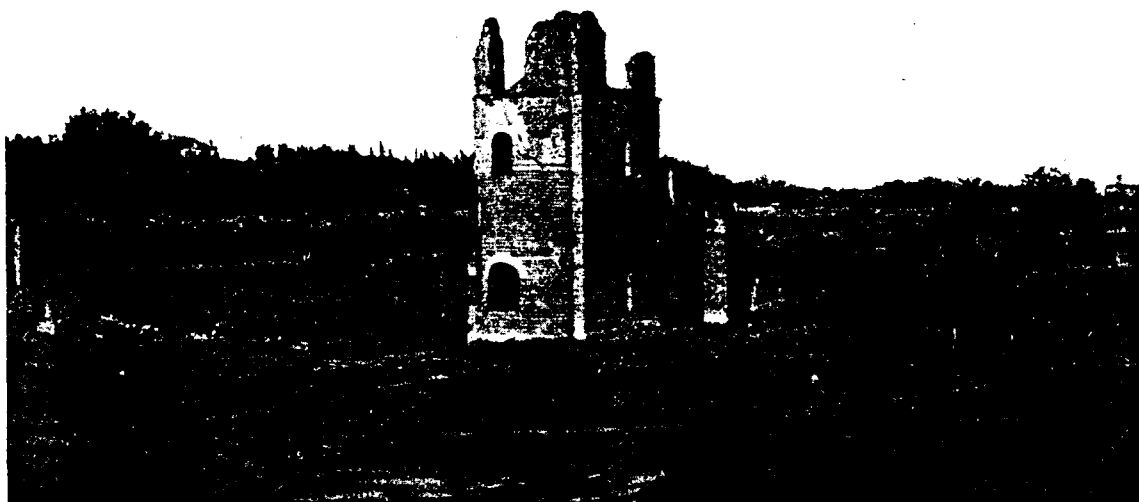


fig. 77.- Circo de Majencio, vista de las *carceres*.



fig. 78.- El Circo de Majencio, restos del *oppidum* con las torres angulares de las *carceres*.

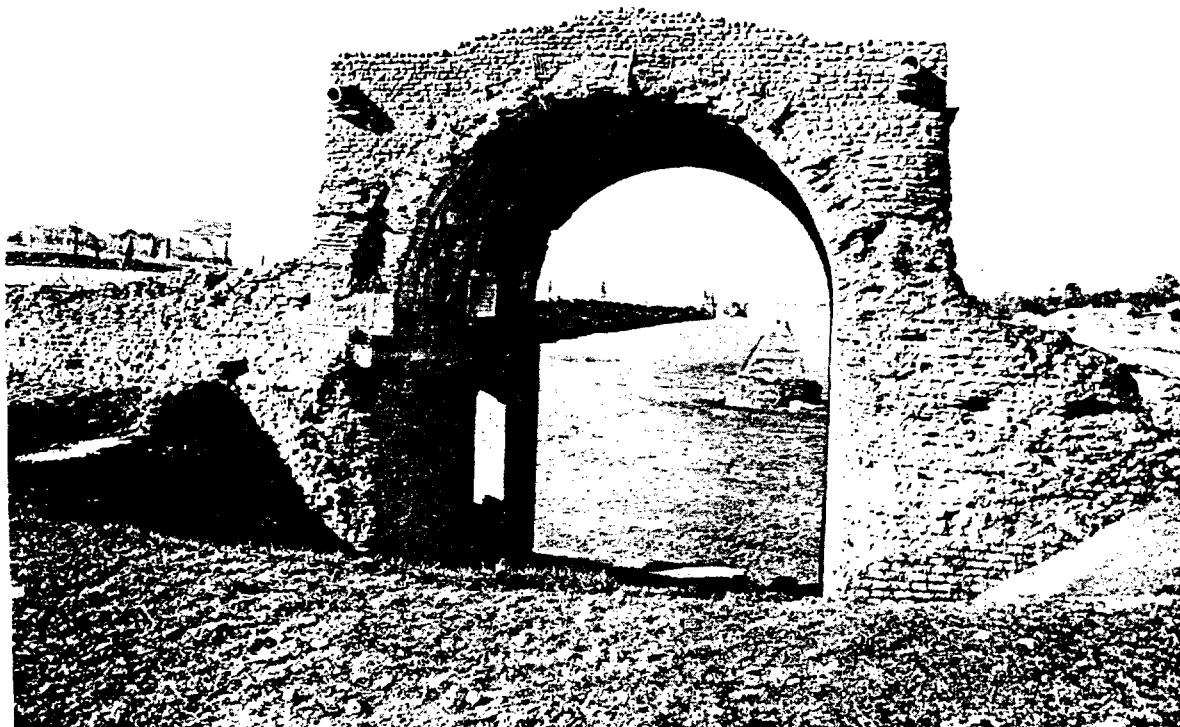


fig. 79.- Vista de la *Porta Triumphalis* del Circo de Majencio.

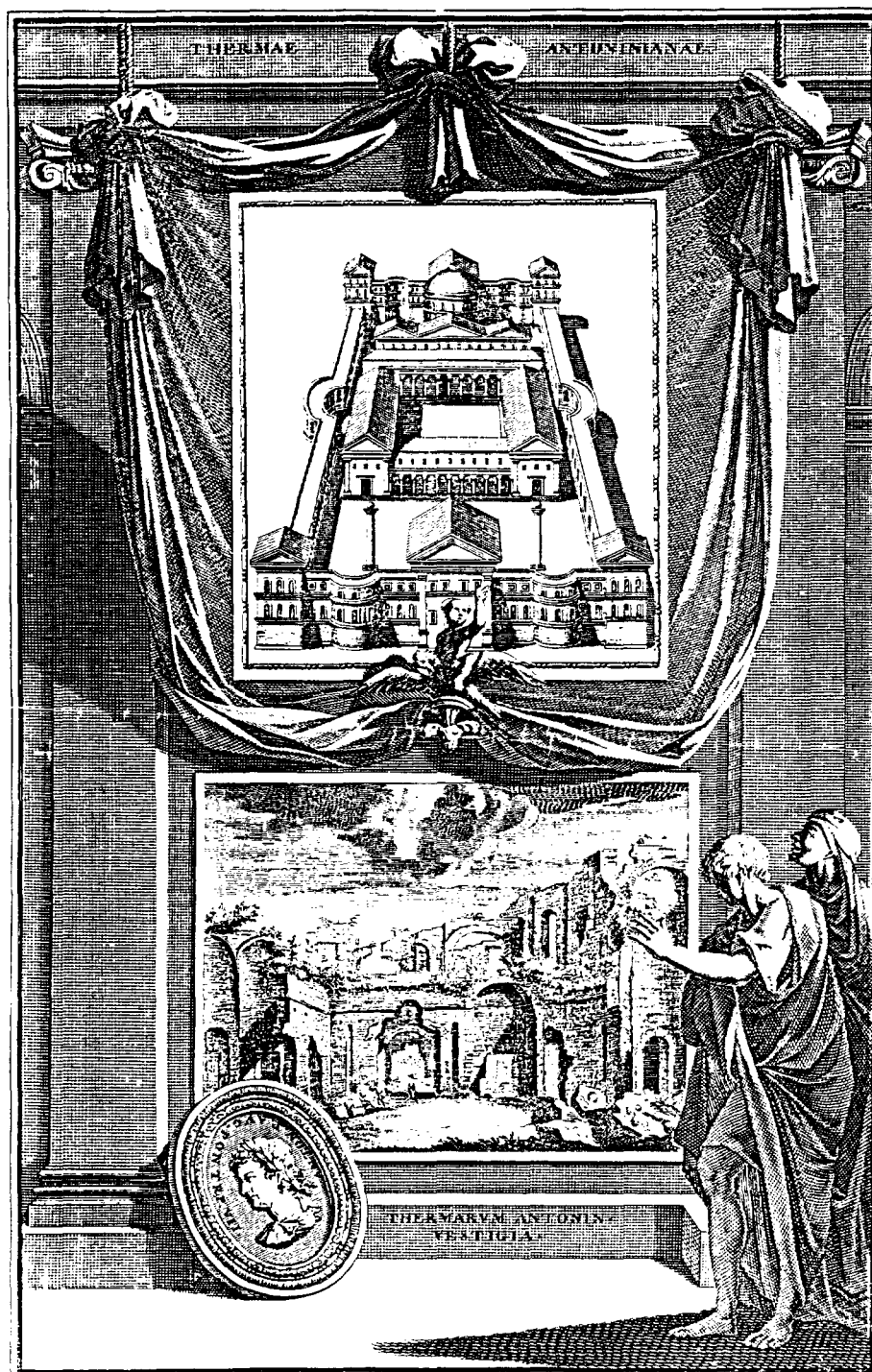


fig. 80.- Las Termas de Caracalla en un grabado de P. Sluyter.  
Amsterdam, 1704.

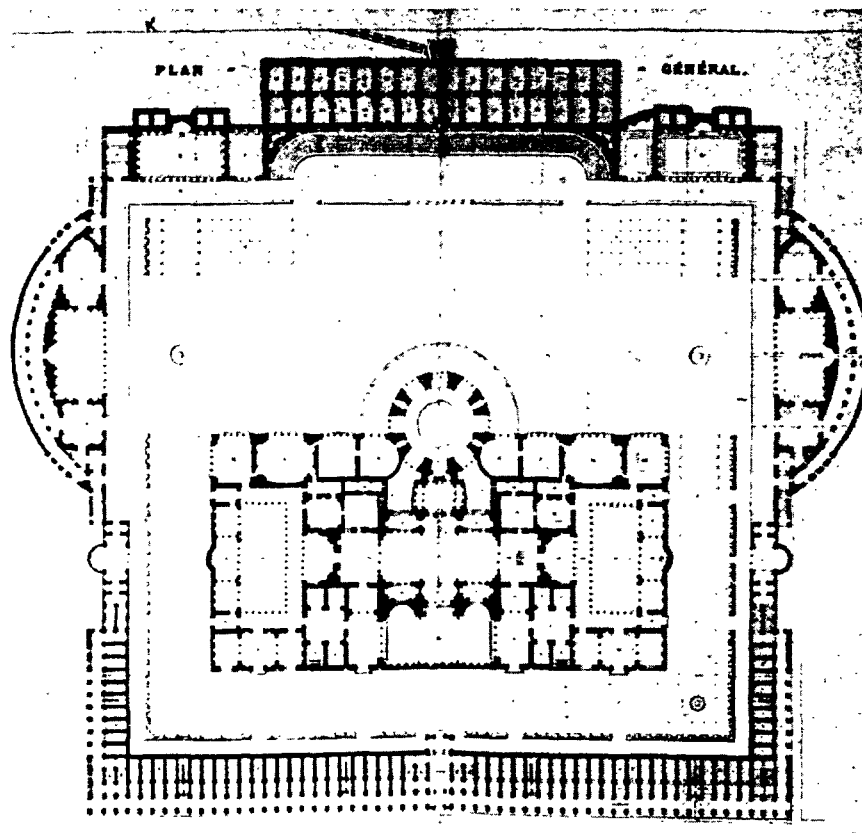


fig. 81.- Las Termas de Caracalla.  
Planta de G. A. Blouet.



fig. 82.- Termas de Caracalla.  
Palestra occidental.

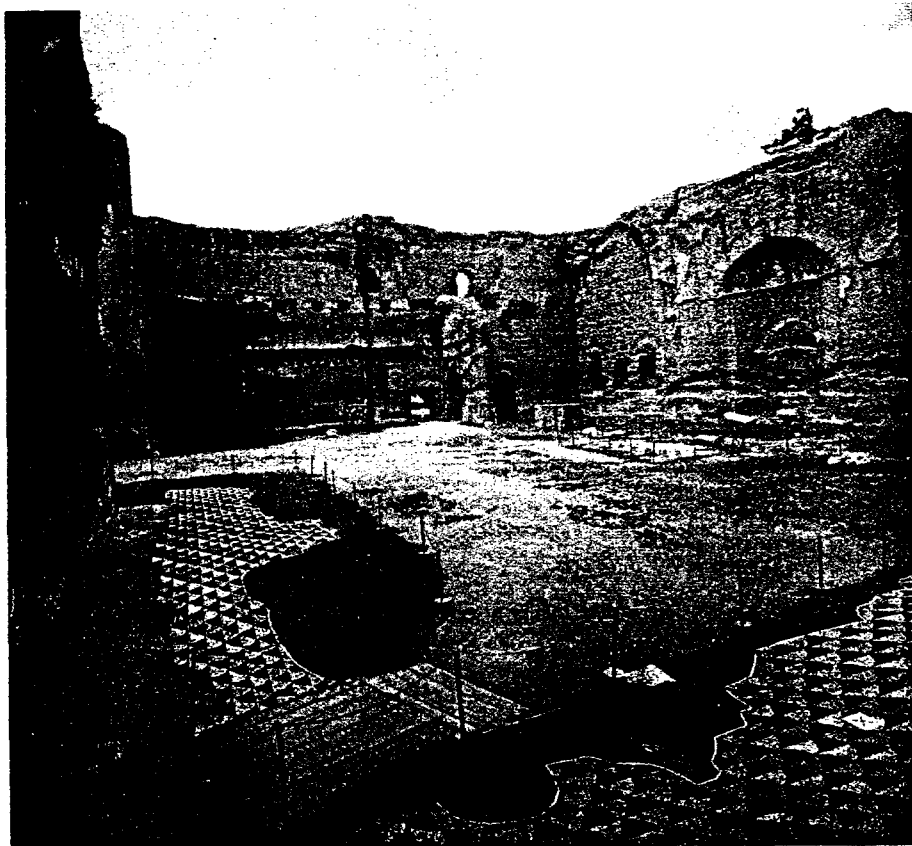


fig. 83.- Térmas de Caracalla.  
*Natatio.*

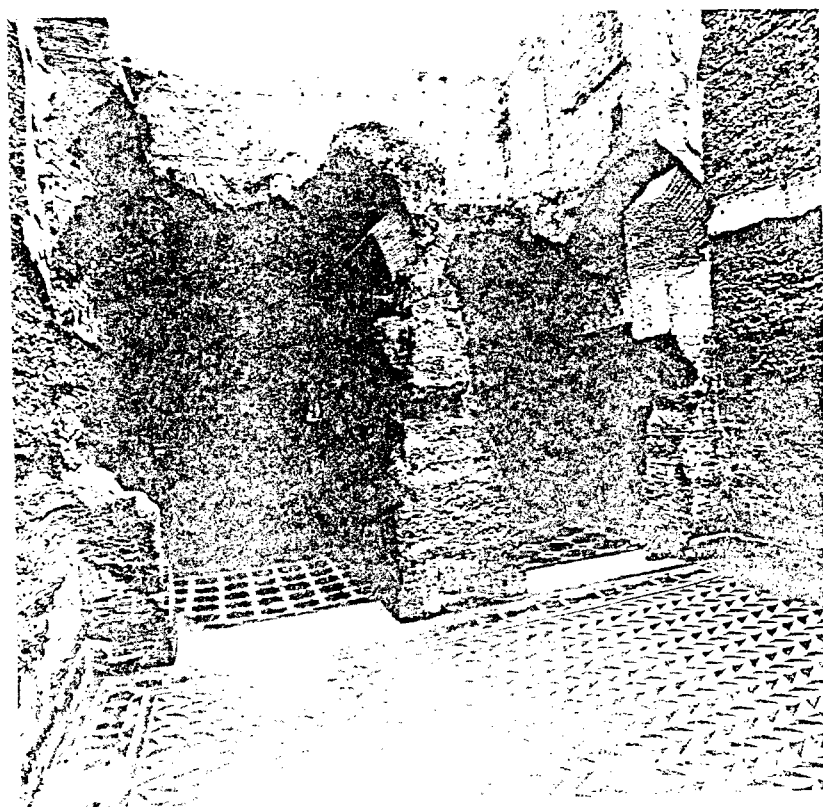


fig. 84.- Termas de Caracalla.  
*Apodyterium occidental.*



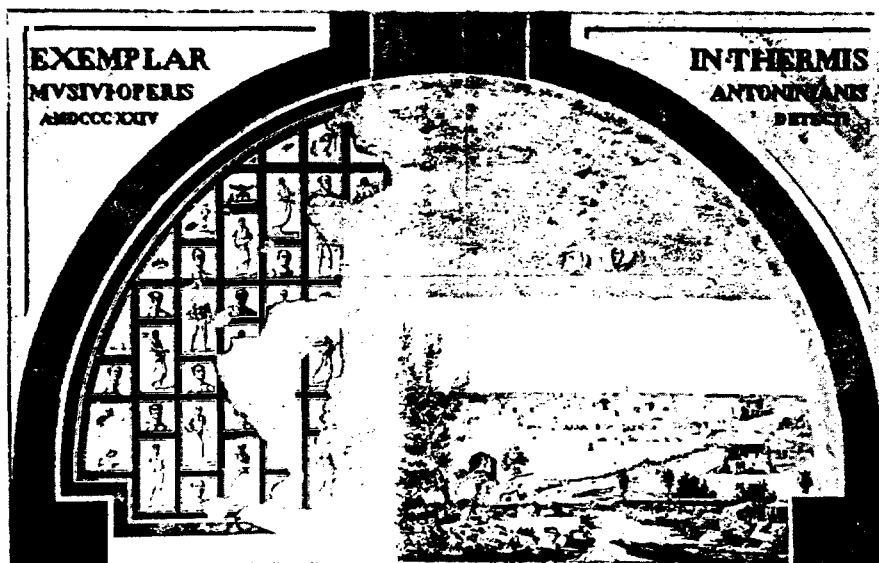


fig. 85.- Termas de Caracalla.  
Mosaico con atletas.  
Museo Vaticano.

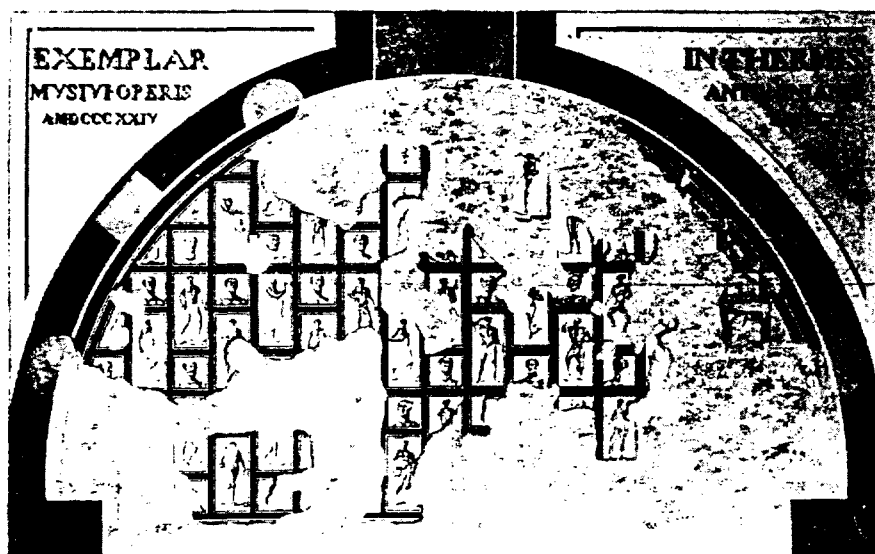


fig. 86.- Termas de Caracalla.  
Mosaico con atletas.  
Museo Vaticano.

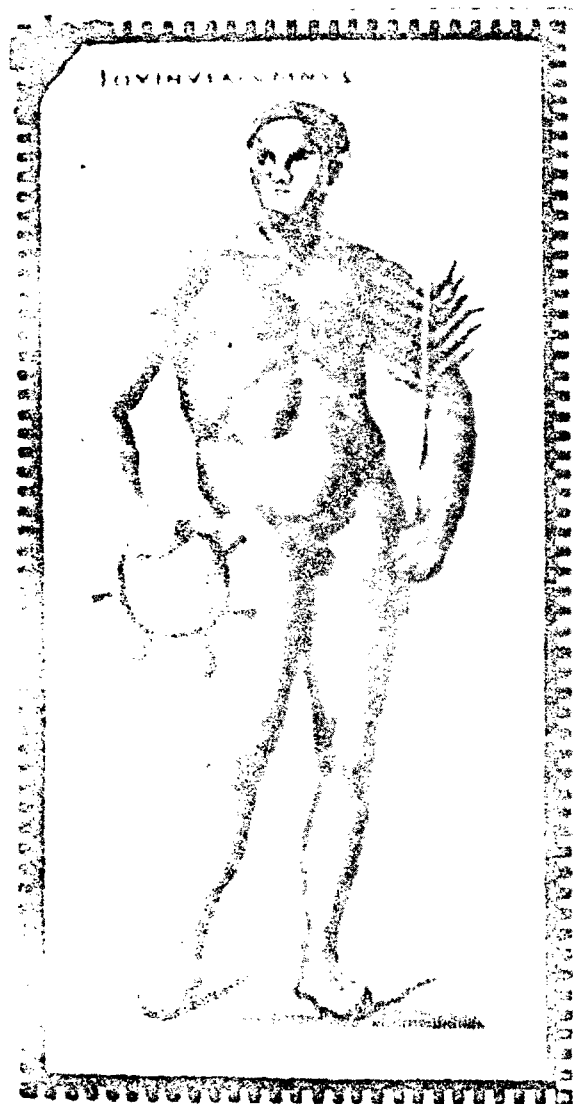


fig. 87.- Termas de Caracalla.  
Detalle del mosaico de la palestra.  
Atleta vencedor.

**ABRIR VOLUMEN III**





## **ABRIR VOLUMEN II**

V O L U M E N - I I I

## 6. LA CULTURA DEL TORNEO

### 6.1. POSTURA DE LOS DISTINTOS ESTAMENTOS CON RESPECTO A LA ACTIVIDAD FÍSICA.

6.1.1. Las autoridades eclesiásticas frente a  
los juegos caballerescos.

6.1.2. El poder civil frente a los juegos  
caballerescos.

6.1.2.1. Inglaterra.

6.1.2.2. Francia.

6.1.2.3. Italia.

6.1.2.3.1. El Carnaval romano.

6.1.2.4. Alemania.

6.1.2.5. España.

6.1.3. La imagen de la fuerza.

6.1.4. Notas bibliográficas.

#### 6.1. POSTURA DE LOS DISTINTOS ESTAMENTOS CON RESPECTO A LA ACTIVIDAD FÍSICA

Tal y como sostiene Jacques Heers, "la continuité Roma-moyen âge fut sans doute, non pas seulement en Italie, mais aussi en Allemagne rhénane et moyenne, dans le midi français et même en certains pays du nord-ouest, bien plus forte qu'on ne l'a dit, sur le plan des institutions, des paysages urbains et ruraux, de la culture." (1)

Ahora bien, en lo que a actividades "deportivas" se refiere, sí se producirá un cambio profundo, una gran transformación: los Juegos Olímpicos dejarán de celebrarse tras el edicto de Teodosio (2), la gimnástica educativa será suprimida, los espectáculos de circo desaparecerán en Occidente y los anfiteatros caerán en desuso, como queda perfectamente reflejado en el dibujo a lápiz de un manuscrito de Dubuisson-Aubenay (fig. 1) o en el grabado de las arenas de Arles de J. B. Guibert (fig. 2). No falta quien considere, incluso, que se dio un profundo enfrentamiento entre la religión y los ejercicios corporales, debido al concepto que aquella tenía del cuerpo como "harapo carnal" y la atención, o cuidados, que éstos obligan a dedicar a ese cuerpo. (3)

Sin embargo los ejercicios físicos no desaparecieron durante la Edad Media. De hecho, algunas de sus

manifestaciones, como los juegos, conocieron un enorme auge. Ellos solos son suficiente para que tengamos que revisar el viejo concepto de que los hombres de la Edad Media no practicaron actividades "deportivas".

Los Juegos eran un elemento primordial en la vida social. La mayoría de las veces constituían, sin ninguna duda, la ocasión para reafirmar los valores establecidos. Vinculados a la Fiesta, señalaban, al igual que ella, de una manera o de otra, un triunfo, contribuyendo por otro lado, al igual que otras manifestaciones artísticas o religiosas, a reforzar los vínculos de solidaridad dentro de los grupos, por el sentimiento de "competición" fomentado y sostenido por los mismos grupos, que eran identificados por el público gracias a los blasones (extraordinariamente imaginativos en la mayoría de los casos (figs. 3 a 5; diaps. 1 y 2). Un público que aparece representado mostrando sus emociones frente al desarrollo del combate pero que no contaría con la presencia de las damas hasta mediados del siglo XII, según las fuentes literarias (aunque las fuentes históricas tardarían aún un siglo en mencionar su presencia) pero que, a partir de ese momento, aparecerán profusamente representadas [figs. 6 a 18: diaps. 3 (las dos escenas inferiores) y 4 a 11], y no solo como público, sino que incluso desempeñarán alguna función, como la de entregar los premios [fig. 19; diap. 3 (la escena superior derecha)].

Pero la presencia de las damas jugará, además, un importantísimo papel dentro de otra esfera, ya que en esos Juegos se experimentaba también la seducción del amor romántico. A este respecto afirma Huizinga: "Hay dos formas en las cuales puede presentarse el juego: la representación dramática y el deporte. En la Edad Media es esta segunda forma mucho más importante. El drama contenía, principalmente, otra materia, una materia sagrada; sólo por excepción trata también el caso romántico." [La unión de estos tres elementos, lo



sacro, el juego y las damas aparece, desde el punto de vista iconográfico en rarísimas ocasiones, como en la miniatura de la figura 20 (diap. 12), donde la alusión religiosa podría hacer referencia a la justa de Cristo contra el Diablo.<sup>1</sup> Sigue diciendo el propio Huizinga: "Por el contrario, el deporte, y en primer término el torneo, eran, en la Edad Media, dramáticos en sumo grado y a la vez tenían un sello intensamente erótico. El deporte conserva en todos los tiempos este elemento dramático y erótico: en un actual campeonato de remo o de fútbol hay valores efectivos propios del torneo medieval, en un número mucho mayor de lo que acaso se imaginan equipos y espectadores. Pero mientras que el deporte moderno ha retrocedido hacia una simplicidad y belleza naturales, casi griegas, es el torneo medieval, o al menos el del último periodo de la Edad Media, un deporte de ropaje pesado y sobrecargado de ornamentación, en el cual se ha trabajado y dado forma tan deliberadamente al elemento dramático y romántico que cumple, por regla general, la función del drama". (4)

La necesidad de dar al amor un estilo noble y una noble forma, encuentra en el trato cortés, en los juegos de sociedad, en las diversiones y los deportes un amplio campo donde desplegarse. La denodada abnegación, el ascetismo propio del ideal caballeresco se plasma en la literatura, pero ésta toma sus modelos de la vida y la vida a su vez se inspira en ella, y son los textos literarios los que nos han dejado una importante documentación iconográfica sobre el modo en que se realizaban los enfrentamientos "deportivos" (figs. 21 a 42; diaps. 13 a 29). Esta interrelación entre "novela y realidad, realidad y novela", ha sido magníficamente señalada por Martin de Riquer en los casos que agrupa bajo el título de "empresa del brazalete" (5). La visión caballeresca del amor no ha aparecido en la literatura, sino en la vida. "El motivo del caballero y de la "frouwe" (dama) amada se daba en las circunstancias reales de la vida (...) El caballero y su dama,

el héroe por amor, he aquí el eterno y principal motivo romántico que en todas partes surge y ha de surgir siempre de nuevo. Es la más inmediata traducción de la pasión sensible en una autonegación ética o cuasi-ética. Radica inmediatamente en la necesidad de mostrar el valor, exponerse a peligros y acreditar la fuerza de padecer y de dar la sangre, todo por su dama: impulso que conoce todo mozo de dieciséis años. La exteriorización y el cumplimiento del deseo, que parecen inasequibles, son reemplazados y superados por la hercicidad por amor. Por eso se plantea en seguida la muerte como alternativa del cumplimiento, asegurándose por ambas partes, digámoslo así, la satisfacción." (6)

Algo que debemos de tener presente en relación con esta interrelación, es el hecho de que encontramos los mismos nombres y las mismas familias como patrocinadores tanto de torneos como de literatura caballeresca cortés. Así aparecen Enrique de Champaña, Felipe de Flandes, Leonor de Aquitania y sus hijos, Enrique, Godofredo de Bretaña y Ricardo I. También encontramos, en Alemania, al gran Federico Barbarroja.

"Una de las novedades más importantes de la narrativa cortés de esta época, consistió en unir el código amoroso de los trovadores a la narrativa tradicional caballeresca, centrada en una sucesión de episodios militares, de manera que un antiguo relato podía tramarse alrededor de un nuevo centro de interés. Los escritores de auditorio aristocrático tuvieron cuidado de pintar sus escenas literarias de fiestas y torneos con brillantes colores que tanto gustaban al mundo caballeresco, y se extendían al describir las brillantes cotas de mallas, los escudos blasonados, los estandares, los ricos mantos y las costosas pieles. Este era su modo de ganarse la vida. Y era natural que el mundo caballeresco que escuchaba sus relatos tratara de infundir en sus deportes y ceremonias algún reflejo del atractivo sentimental del que estaba cargada la ficción." (7)

Dentro de esta romántica atmósfera es fácil entender el enorme significado que cobra el hecho de llevar el velo o la ropa de la mujer amada en el momento del torneo, durante cuya celebración las damas, excitadas por el combate, regalan una prenda tras otra, pudiendo llegar a quedarse sin nada en la cabeza o incluso sin mangas. (8) El torneo adquiría todo su significado dentro de la esfera de la pasión. La nobleza concedía una enorme importancia a todo lo que significaba el torneo o la competencia entre caballeros, llegándose a erigir un pequeño monumento conmemorativo en el lugar donde se había sostenido un duelo famoso, prolongándose esta costumbre hasta el siglo XV. (9)

#### 6.1.1. Las autoridades eclesiásticas frente a los juegos caballerescos.

Durante los siglos XII y XIII (edad de oro de los torneos), la ley eclesiástica prohibió reiteradamente los juegos caballerescos. Inocencio II, en el Concilio de Clermont, se pronunció energicamente contra "esos detestables mercados y ferias vulgarmente llamados torneos, en los cuales los caballeros solían reunirse para demostrar su fuerza y su audacia temerarias", prohibiéndolos y negando sepultura en tierra santa a los que muriesen a consecuencia de su práctica. (10) Alejandro III, en 1179, en el concilio de Letrán, protestaba contra estas fiestas detestables, "quas vulgo torneament vocant," donde los caballeros hacían ostentación de su fuerza, "ad ostentationem virium suarum," arriesgándose a la muerte y al fuego del infierno. (11)

Las razones que aducía la Iglesia para estas prohibiciones hacían referencia tanto al hecho de que el caballero pusiese en peligro su cuerpo como a que también peligraba su alma, puesto que, aún de modo involuntario, podía caer en el homicidio o en el orgullo provocado por sus

proezas. Así se recoge en una miniatura de principios del siglo XIV, perteneciente a un panfleto moralista donde las almas de los caballeros que se dirigen al torneo son rondadas por los diablos. (fig. 43; diap. 30)

Sin embargo Huizinga considera que la razón real de la oposición de la Iglesia, era su marcado carácter erótico, puesto que "los torneos eran de hecho motivo de casos sensacionales de adulterio; como, por ejemplo, aquel del año 1389 de que dan testimonio el monje San Dionisio y, fundándose en su autoridad, Juvenal de Ursins. El Derecho canónico había prohibido desde antiguo los torneos. Introducidos en un principio como preparación para la guerra, leemos en los cánones que habían llegado a ser un abuso intolerable. Los moralistas los censuraban. Petrarca pregunta pedantescamente: ¿Dónde se lee que Cicerón y Escipión hayan mantenido torneos? Y el burgués se encoge de hombros: *prident (eligieron) par ne sçay quelle folle entreprinse champ de bataille*", dice el ciudadano de París de un famoso torneo". (12) Mientras que para Barber y Barker el motivo sería un intento de mantener "le rôle clé de l'autorité qui contrôlait et endiguait la violence si présente dans la société médiévale. Les institutions de *la Paix de Dieu* et de *la Trêve de Dieu* avaient, depuis plus d'un siècle, tenté de limiter, de façon formelle, l'activité militaire et de protéger les civils. Les synodes diocésains avaient interdit l'usage des armes du vendredi au lundi et les jours de fêtes. On cherchait, parmi les chevaliers, des hommes qui puissent faire appliquer ces décrets et les efforts de ces défenseurs de la foi étaient soutenus par des sanctions ecclésiastiques à l'égard des coupables. Il n'est donc pas surprenant que l'église, face à ce simulacre de guerre, les tournois, ait brandi ses foudres et cherché à les interdire." (13)

Sin embargo las prohibiciones llegaron demasiado tarde, la costumbre de estos juegos se encontraba ya muy

extendida, los caballeros veían en los torneos uno de los momentos más interesantes de su existencia. Ahora bien, esto no impidió que la Iglesia se mantuviese en su postura condenatoria durante casi doscientos años, aunque a partir de 1179 las condenas no serán ya de tipo general ni sobre todos los torneos, pasarán a ser más flexibles y limitadas en tiempo. La Iglesia tratará de frenar la pujanza que este tipo de actividad va consiguiendo gracias a la emotividad e imaginación de los caballeros. "Para aumentar la tensión causada por la lucha se dispone del incentivo del orgullo y del honor aristocrático y del efecto de la pompa erótico-romántica y artística. Está sobrecargada de ornamentación y magnificencia, demasiado llena de una fantasía multicolor. Es, además de un juego un ejercicio corporal, literatura aplicada. Los deseos y los sueños del corazón poético buscan una representación dramática, una satisfacción espectacular en la vida misma. La vida real no era bastante bella; era dura, cruel y páfida. En la vida del cortesano y en la carrera militar había poco espacio para el sentimiento de la bravura por amor. Pero el alma está llena de él, quiere experimentarlo y se crea una vida más bella en un costoso juego." (14) La Iglesia tratará de luchar dentro de este terreno ideológico, de canalizar este ardor hacia las Cruzadas, de dirigir hacia ellas las energías militares. En la Cruzada no se combate por la gloria terrena, sino por la felicidad celestial, por el descanso del alma. Lejos de disipar las fuerzas y cualidades guerreras en vanas diversiones, la Cruzada las pone al servicio de una empresa irreprochable: "En nuestra propia época", escribió Guibert de Nogent, "Dios ha instituido una Guerra Santa, para que la orden de los caballeros y las masas inestables, que solían atacarse matándose mutuamente como en la antigüedad pagana, puedan encontrar una nueva manera de ganar la salvación; ahora pueden buscar la gracia de Dios de un modo habitual para ellos, desempeñando su propio oficio y no necesitan por más tiempo ir buscando la salvación por la renuncia total al mundo haciéndose monjes." (15) Se pretendía

hacer de la Cruzada la expresión más elevada de la perfección caballeresca, aunque como muy bien ha señalado Keen, es preciso tomar con cierta cautela esta relación entre Cruzada y caballería, no pudiéndose afirmar que el inicio de las Cruzadas constituya un momento decisivo en la historia de ésta. (16)

Ahora bien, este intento de desviar las energías dedicadas a la lucha entre caballeros hacia fines religiosos, no obtuvo el éxito deseado, a pesar de que se organizaron las órdenes militares. Su fracaso parece debido a que "representaban una idea demasiado desfigurada por el ideal monástico y por las pasiones engendradas en la amarga lucha del papado con el Imperio para ser ofrecida, incluso de manera alterada, a la caballería en general. Como órdenes religiosas, su dedicación les alejó de demasiadas cosas: de las cortes, del trovadoresco culto al amor, de los nuevos modelos de caballería que ofrecían los *romans* seculares y del campo de los torneos." (17)

La última prohibición papal, que hace referencia no sólo a los torneos, si no también a las justas y a las mesas redondas, es de 1312. Cualquiera que tomase parte en una de estas actividades, debía ser excomulgado y tan solo el Papa podía levantar esta pena, salvo que se encontrase en el lecho de muerte. Además la prohibición no terminaba aquí, todos los que participasen en los torneos debían de sufrir idéntico castigo. Es necesario mencionar que, aunque nunca con anterioridad se había dado una prohibición tan general, lo cierto es que, a comienzos del siglo XIV, este tipo de diversión se encontraba extraordinariamente difundido, desde los reyes a los más humildes caballeros, por lo que su resultado fue el contrario del pretendido, ya que en vez de alejar a los caballeros de los torneos, lo que se consiguió fue alejarlos de las Cruzadas, por esta razón Pierre de Blois llega a pedir que no sólo se legitime el torneo, si no que se

convierta en un privilegio reservado a los cruzados, con el fin de acercar a los caballeros hacia la Cruzada. (18)

Cuando Juan XXII fue consagrado Papa en Aviñon en 1316, una de sus primeras decisiones fué la de levantar la prohibición que pesaba sobre los torneos, (19) lo que refleja la imposibilidad de una oposición sistemática de la Iglesia a un "deporte" mayoritariamente practicado por los caballeros, a lo que debemos añadir que en muchos casos, los propios eclesiásticos se encontraban más próximos, en todos los aspectos, tanto físicamente como incluso en ocasiones por pertenecer a las mismas familias, de los nobles que del Papa, y si no deseaban desobedecer a éste, tampoco querían enemistarse con la nobleza.

A partir de la bula de Juan XXII, se dan numerosos ejemplos de cooperación por parte de los eclesiásticos, así a partir del siglo XIV, el palacio episcopal de Londres, se convirtió en uno de los lugares de encuentro más solicitado por los participantes en las justas que gustaban de alojarse en él. (20) En España, en el siglo XV, podemos ver como los eclesiásticos se ocupan de esta actividad, el obispo Don Lope Barrientos, cuando relata los esponsales entre Juan II y María de Aragón, hija de Fernando de Antequera, no olvida mencionarlos: "Y allí se fizieron entonçes muy grandes fiestas y alegrías, asy en justas y torneos como en correr toros". (21)

Cuando las prohibiciones papales contra los torneos fueron, al fin, publicamente abolidas, el culto del caballero cristiano distinguió tres etapas fundamentales en la formación del joven aspirante: las tres *métiers d'armes*, es decir, en primer lugar las justas y otras formas menores de juegos de lanzas, en segundo lugar los torneos y en tercer lugar la guerra. Además de todas estas demostraciones de proeza, la cima de toda carrera de un caballero secular, era el ideal

absoluto de la Cruzada. El torneo, con toda su mitología, se convirtió en una parte integrante de la doctrina de la Iglesia.

#### 6.1.2. El poder civil frente a los juegos caballerescos.

Si los torneos fueron considerados durante mucho tiempo por la Iglesia como un peligro para el alma, el poder secular vió en ellos un peligro para el orden público. Todo enfrentamiento entre hombres armados constituía una potencial amenaza, lo que supuso una de las razones fundamentales para que los reyes de Francia y de Inglaterra intentasen durante el siglo XII y XIII, ejercer un estricto control sobre todos los juegos de sus caballeros. Estos dos países ejercieron un importante papel en el desarrollo de este tipo de actividad, ya que si bien es en Francia donde nace, como testifica el nombre que le dan los cronistas ingleses, *conflictus Gallicus* (22), será en Inglaterra donde adquiere un desarrollo más rápido, a lo que no es ajeno el decreto de Ricardo I en 1194, autorizando los torneos, en un momento en el que estaban, como hemos visto, prohibidos por la Iglesia.

##### 6.1.2.1. Inglaterra.

Ricardo I, consciente de la fascinación que ejercían los juegos caballerescos sobre sus propios vasallos, que los practicaban con o sin autorización real, proclamó un decreto que contradecía abiertamente las prohibiciones de la Iglesia.

Para Keen, "los principales objetivos del reglamento de los torneos que elaboraron los reyes ingleses, Ricardo I y Eduardo I, estaban destinados a evitar en lo posible el derramamiento de sangre y a apaciguar los rencores que con tanta facilidad surgían en el calor de la reyerta". (23) La



ordenanza autorizaba los torneos en cinco lizas (24) establecidas en campo abierto, e imponía unos honorarios a los participantes: veinte marcos para un conde, diez para un barón, cuatro para un caballero terrateniente y dos marcos para un caballero sin propiedades. Los condes de Warenne, Gloucester y Salisbury formaban la corte de vigilancia y todos los que deseaban participar habían de pagar por adelantado sus honorarios y jurar mantener la paz." (25)

Durante la minoría de edad de Enrique III, este deporte se convirtió en sinónimo de rebelión política debido a como había sido utilizado por los barones en sus controvertidas relaciones con el futuro rey (26), por lo que fue rigurosamente prohibido.

Los decretos reales se sucedieron con una monótona regularidad y los participantes en los torneos se hicieron acreedores de un buen número de sanciones. Ahora bien, cuando ese mismo rey, Enrique III, asuma sus funciones reales, solicitará del Santo Padre la autorización eclesiástica para organizar una justa en Northampton. No debemos olvidar que su educación estuvo en manos de esa gran figura de los torneos medievales que fue Guillermo el Mariscal. Cuatro años más tarde alentará torneos en Dunstable, Brackley, Stanford y Blyth, (27) aunque esto no supondrá ni mucho menos el fin de las prohibiciones. Habrá que esperar hasta la mayoría de su hijo, el príncipe Eduardo, futuro Eduardo I, para que se concedan de nuevo licencias para la celebración de torneos, en 1265 aparece un decreto autorizando las lizas a través de todo el reino. (28)

Con Eduardo I los torneos alcanzarán, en Inglaterra, un enorme auge. El número de enfrentamientos de este tipo aumentó considerablemente y, el propio rey participó en ellos siempre que le fue posible; entre los más importantes auspiciados por el monarca fueron el de Windsor en 1278 (29) y

el de Nefy en 1284 (30). Esta situación llevó a que, a fines de su reinado, Inglaterra se diferenciara de los otros países en que sus caballeros estaban acostumbrados a que fuese el propio rey el que diese ejemplo de valentía en los enfrentamientos caballerescos.

Con Eduardo II, su hijo, parece que la situación cambió de nuevo. Menos aficionado que su padre a estas actividades caballerescas, dejó escapar su control, por lo que más adelante se vio obligado a dictar nuevas prohibiciones.

Roger Mortimer, maestro del futuro Eduardo III, gran entusiasta de los torneos, quiso festejar la ascensión del joven rey con una serie de torneos a cual más suntuoso, que culminaron con las tablas redondas de Ludlow y Wigmore (31). Cuando, en enero de 1328, Eduardo celebró su matrimonio, lo hizo con tres semanas de justas, *béhourds*, cantos y danzas. Su mujer, Felipa de Hainaut, parece que favoreció esta afición, acudiendo a los innumerables torneos propiciados por su esposo, con lo que atrajo una gran cantidad de público femenino y contribuyó a convertirlos en un gran espectáculo, con sus cortejos de vestidos abigarrados, sus desfiles de participantes, el auge de temas mágicos y maravillosos y sus juegos escénicos que contribuían a acrecentar el aspecto teatral, característica de los torneos y de las justas en el siglo XIV. (figs. 44 y 45; diaps. 31 y 32)

#### 6.1.2.2. Francia.

La evolución del torneo en Francia es similar a la que se da en Inglaterra. La lucha abierta que dominó el siglo XII y una buena parte del XIII, tiende a ceder su lugar a las justas, cada vez más populares. Al mismo tiempo se produce un cambio en el gusto de los espectadores que se va decantando hacia el espectáculo, lo que hace que, en los torneos, sea

éste aspecto el que se acentúe y que los decorados adquirieran un gran desarrollo.

La gran diferencia entre Inglaterra y Francia viene dada por la actitud de los soberanos. A fines del siglo XII, el rey de Inglaterra era el que, con su posición favorable o desfavorable, decidía la suerte de los torneos. En Francia, durante ese mismo periodo, la posición de los soberanos carecerá de importancia. Debido a la inexistencia de decretos que regularicen la actividad de los torneos, como los de Ricardo I o el Estatuto de las Armas de Eduardo I de 1292, los soberanos franceses no pueden intervenir eficazmente. A esto debemos añadir que su posición personal respecto a este tipo de juegos, era de enorme desconfianza y su participación en ellos fue excepcional; deberemos de esperar a mediados del siglo XIV para que un rey participe verdaderamente en una justa.

Rechazando o no tomando parte en los "deportes" caballerescos, el rey de Francia se privaba de una posibilidad de identificarse con los gustos de sus vasallos y del potencial de propaganda que ofrecían las victorias en la liza. Fueron los altos barones los que se encargaron de patrocinar los torneos, lo que ocasionó que no se diese un punto central de irradiación, por lo que las referencias que encontramos son dispersas, tanto en el espacio como en el tiempo. Sabemos que en 1209, el príncipe Luis fue obligado a prometer a su padre que no tomaría parte en los torneos, aunque se le permitía asistir a condición de llevar un "haubergeon", o pequeña cota de malla, y un "chapel de fer", o casco metálico sin adornos. Este tipo de armadura servía para proteger al príncipe en el caso de que la acción desbordara la liza y llegase a las tribunas, pero no era lo suficientemente fuerte como para dar al joven la posibilidad de tomar parte en el combate. Otras noticias hacen referencia al sire de Nesle que fue acusado, en una fecha incierta, pero anterior a 1258, de haber forzado a

los habitantes de Noyon a trasladarse cerca de Beaulieu para construir, bajo coacción, lizas y cavar trincheras con vistas a un torneo que él pensaba disputar posteriormente. (32)

En 1260, Luis IX prohibió todos los torneos en el reino, debido a que estaba organizando su partida a las Cruzadas. (33) Esta prohibición no debió de tener una excesiva repercusión, puesto que sabemos que, en ese mismo momento, el príncipe Eduardo abandonó Inglaterra para participar en los torneos del norte de Francia, recorrido que duró dos años. (34) En 1280, Felipe III, confirma la prohibición y la extiende a las justas. Felipe IV prohibió, en un decreto real de 1296 que "se tiene la moindre réunion d'hommes en armes, soit à l'occasion de querelles privées, de duels, joutes, tournois, ou d'expéditions à cheval (*equitationes*), tant que le royaume serait en guerre". (35) Esta prohibición fue repetida a intervalos regulares durante los años que siguieron.

#### 6.1.2.3. Italia.

Las primeras manifestaciones, en tierra italiana, de torneos y justas importantes, aparecen vinculadas a la presencia de extranjeros, como cuando los habitantes de Cremona, en 1158, para celebrar la visita de Federico Barbarroja, celebraron un torneo, o las justas y torneos del Tirol y de Venecia, descritas por Ulrich von Liechtestein en su "Venusfahrt" de 1227 en las que no participaron italianos, disputándose los combates exclusivamente entre aristócratas alemanes de la región.

El repertorio iconográfico de los torneos es en este momento claramente inferior al de otros lugares como Alemania (especialmente en lo que a aspectos simbólicos se refiere), probablemente debido a que la sociedad italiana era

profundamente distinta de la poderosa aristocracia feudal del norte de Europa. Los artistas italianos muestran una clara predilección por representar el carácter espectacular de los enfrentamientos. "Essi infatti hanno rivestito talvolta il ruolo di cronisti di avvenimenti bellici, talvolta di propositori di significati etici e morali, attraverso la rappresentazione dell'evento particolare". (36) En este sentido basta con recordar el conocidísimo ciclo de Piero della Francesca en San Francisco de Arezzo, o el de Paolo Uccello de la batalla de S. Romano, o el de Pisanello en los frescos del Palacio Ducal de Mantua. (figs. 46 y 47; diaps. 33 y 34)

La primera descripción de un torneo puramente italiano nos viene de Siena y está fechado en 1225, cuando "Gherardo di Raghona, *podesta* de Siena, organizó, cuando era capitán, bellas y nobles justas que se llevaron a cabo en la grande y bella pradera delante de la Porta Camollia." (37) Veinte años más tarde tuvieron lugar torneos en el magnífico marco de la plaza de San Marcos en Venecia, en 1242, y de nuevo en 1253. En 1272, durante el carnaval de Venecia, periodo tradicional para las justas, antes de Cuaresma, seis gentilhombres de Frioul desafiaron a los Venecianos. Se rompieron lanzas y los caballeros de Frioul vencieron a los Venecianos, a pesar de la buena actuación de éstos. (38) Cincuenta años más tarde, en febrero de 1322, la plaza de San Marcos fue engalanada de nuevo para la celebración de unas justas. Se decoró con banderas, estandartes, escudos y pinturas. Los combates tuvieron lugar en un recinto protegido por barreras, en el centro de la plaza, "por temor de que los hombres no fuesen heridos por los caballos y a fin de que los juegos se desarrollasen en las mejores condiciones." (39) Los vencedores recibieron coronas de oro y cinturones de plata. El entusiasmo de los venecianos por las justas obligó a la autoridad garante de la seguridad del Estado, el Gran Consejo de los ocho, a imponer rápidamente restricciones: en 1367, decidió que no

podía celebrarse ninguna justa, en ningún lugar de la ciudad, sin su autorización. (40)

El primer testimonio iconográfico que tenemos de una justa en Italia, corresponde al siglo XIII y es el fresco de la "Giostra di cavalieri" de la sala del Consejo General (llamada sala de Dante) del Palacio Comunal de S. Gimignano. Son tres escenas de caballeros donde se nos muestran tres momentos sucesivos que forman parte de un ciclo de tema profano (41) encargado al pintor local llamado Azzo, con una evidente intención conmemorativa y propagandística. (figs. 48 a 50)

A principios del siglo XIV los torneos comenzaron a ser mucho más frecuentes en Italia, (42) donde, debido a su estructura social, fueron siempre un fenómeno ciudadano, (figs. 51 y 52; diap. 35) apareciendo representaciones que podríamos considerar como modestas, es decir vinculadas a ambientes no aristocráticos, como la que encontramos en el ingenuo diseño que aparece en el interior de un registro del Archivo de la Mercancia de Florencia del año 1320 (fig. 53). De la aceptación por parte de los potentes centros mercantiles de la cultura cortés, es un claro ejemplo el enorme (y muy dañado) fresco representando una escena de torneo, realizado en los primeros años del siglo XV en el Arte de la Lana Florentina. (fig. 54)

Destinado a uso estrictamente privado tenemos un pequeño cofre conservado en el Museo de la Opera del Duomo de Orvieto, en el que aparecen representadas varias escenas todas ellas vinculadas al ideal cortesano: la caza, la fiesta y, sobre todo, el torneo. (fig. 55) Otro objeto que atestigua el uso meramente decorativo de los temas caballerescos, es una tela tejida en un telar según la tradición de Umbría, perteneciente al siglo XV. (fig. 56) Utilizando el sistema de la imagen especular, son enfrentados los caballeros para así

obtener el efecto de la imagen de una justa. Tenemos por lo tanto que, la imagen del caballero, con su significado simbólico ligado a la expresión de la fuerza militar, se convierte en un tema privilegiado también para la decoración de modestos objetos de uso cotidiano. (figs. 57 y 58)

A partir de mediados del siglo XIV, el apoyo de las familias reinantes fue determinante para el desarrollo de los torneos: en la corte de Mantua, se celebraron justas, gracias a la familia de los Gonzaga, en 1340, 1366 y 1380. (43) En Savoya, la pasión por los torneos de Amadeo VI, llamado el "Conde Verde", hizo soñar a su contemporáneo, más anciano, el "Príncipe Negro". (44) En Milán será la dinastía de los Visconti la que juegue un papel importante en el desarrollo de las justas. Sin embargo en Siena, Florencia y Perusa, las justas serían una cuestión de los ciudadanos, mientras que los torneos, costosos y que requerían de una gran organización, no se disputaban, ya que tan solo un señor acompañado de un gran cortejo podía realmente ser el mecenas de un enfrentamiento de este tipo.

En Pisa hay una ausencia de testimonios de justas y en Siena no llegan a la docena. (45) En Perusa, las justas no se celebraron nada más que bajo el gobierno (*la signoria*) de Braccio de Montone, en 1416, 1417 y 1423. Admirador de los torneos, Montone causó gran impresión en Florencia, en 1420, cuando se presentó a la cabeza de una compañía de torneantes. Entre las ciudades Toscanas ésta era la única con tradición en la celebración de torneos, (46) especialmente bajo los Medicis (fig. 59). Florencia fué escenario de una serie de justas seguidas desde 1460 a 1470, siendo las de Julian de Medicis, en 1475, cantadas en el más puro estilo del Renacimiento por Angelo Poliziano, en un poema que describe la aparición del príncipe en la liza. Sin embargo aquí lo importante no es ya el enfrentamiento deportivo, sino cantar el triunfo del príncipe, no se menciona ninguna lanza rota, lo importante es

la apariencia de los combatientes, sus suntuosos vestidos, sus armaduras, la decoración: el triunfo del príncipe. Este derroche imaginativo aparece claramente representado en el diseño de Jacopo Bellini para una justa, donde la armadura presenta un aspecto fabuloso. (fig. 60; diap. 36) "Los Medicis se aficionaron a los torneos con verdadera pasión, como si quisieran demostrar que, si no eran de origen noble, su Corte podía compararse con cualquier otra [...] Pietro el Joven, en su afición por estas luchas, dejaba hasta los asuntos de Gobierno, y sólo quería que se le retratara con la coraza puesta." (47)

#### 6.1.2.3.1. *El Carnaval romano.*

El origen de los "ludus Carnelevarii" de la Roma de la Edad Media y del Renacimiento, se sitúa en la "Lupercali", al lado de otras fiestas, como las "Saturnali" (48), con las que los romanos tenían la costumbre de celebrar la conclusión de un ciclo anual de actividades y el nacimiento del siguiente. (49) El sentido de fin, de muerte, de epílogo de un periodo que preludia el nacimiento de una nueva vida, se acentúa especialmente en el Carnaval romano, sobre todo en el de la Edad Media y el Renacimiento. En Roma el Carnaval tiene una historia bastante complicada, especialmente porque durante varios siglos fue la única fiesta organizada en la ciudad, con un carácter sacro y político preciso que permanecerá mucho tiempo intacto. El hilo conductor fue siempre el de la transgresión, el del exceso, en nombre de una igualdad social reconquistada.

Estas fiestas pueden insertarse perfectamente en un tratado de carácter "deportivo" porque representaban para el pueblo romano una expresión emblemática de la búsqueda de sí mismo y de la demostración de su fuerza. Recordemos las palabras de Filippo Clementi, del que existe una de las obras



más completas que se han escrito sobre el Carnaval romano: "Si disputavano i giovani Romani l'ambito onore di esser scelti a dar prova del loro valore in simili festeggiamenti, perche' il popolo onorava in essi i propri campioni." (50)

En las fiestas de Carnaval se daban, efectivamente, algunas de las principales manifestaciones de ejercicio físico de la Caballería, las justas, la quintaine, la sortija, los carruseles, es decir, todas las etapas de la educación militar de la juventud en esa época.

El momento de mayor esplendor del Carnaval romano, que representa en la historia de las costumbres y de las tradiciones populares de esa ciudad una síntesis muy representativa de los rasgos característicos de ese pueblo, es el que va del siglo XII a principio del siglo XVI.

Roma presenta unas condiciones especiales y las fiestas caballerescas de carácter aristocrático no tienen una repercusión importante. La razón, según Gregorovius, reside en el hecho de que el temperamento romano rechazaba la mentalidad rígida y nórdica del caballero, mientras que aceptaba y desarrollaba una pasión, a veces desenfrenada, por la exaltación de la fuerza física, enriquecida por el gusto por el espectáculo. Es necesario decir también que en Roma no existía una corte de Caballería típica y, en consecuencia, los torneos que allí se desarrollaron fueron "sui generis". Hemos visto como los romanos habían cultivado el ejercicio físico vinculado al espectáculo de un modo casi exclusivo, con el fin de suscitar el entusiasmo de miles de espectadores. Unos pocos se exhibían en los anfiteatros, mientras que eran muy numerosos los que asistían a presenciar lo que ocurría en la arena. Es el propio Gregorovius quien sostiene que "...los romanos hubieran renunciado al último avance de su independencia nacional antes que el placer," (51) señalando,

precisamente, la pasión desenfrenada que este pueblo tenía por los espectáculos de circo y de anfiteatro.

Así los romanos de la Edad Media, participaron en masa en los "ludi" de *Testaccio* y de *Agone*, y fueron sus entusiastas protagonistas. (52) El carácter popular de estas dos fiestas se pone de manifiesto también en el hecho de que, durante ellas, no se disputaban torneos sino justas. Aunque fue en la propia Roma donde se realizó el primer torneo italiano, en 1265, no deja de ser una excepción, llevándose a cabo sin embargo otros juegos caballerescos, como quintaine, sortija, luchas en la barrera o pasos de armas, en las ocasiones oficiales. De las crónicas de esta época se puede deducir que los espectáculos eran realizados, originariamente, por los "lusores" de *Testaccio* y *Agone*, precisamente en calidad de campeones de la ciudad.

El juego de *Testaccio*, hasta mediados de siglo XV, constituía un momento esencial de la celebración del Carnaval en Roma y se desarrollaba según un ceremonial preciso. Se trataba de una fiesta pública, oficial, en la que desde su aparición participaba toda la Municipalidad y el Papa mismo con la curia. Los jugadores, los jóvenes que debían participar, eran elegidos en un número de seis u ocho por cada barrio y representaban a las mejores familias. Constituían una de las corporaciones más importantes de la ciudad y debían de organizar el Carnaval (53). A los jugadores designados por la Municipalidad se añadían aquellos que algunas de las ciudades vecinas tenían la orden de enviar para satisfacer un antiguo tributo, entre las que estaban Tívoli, Cori, Anagni, Velletri y otras.

La fiesta consistía en dos carreras de sortija, algunas carreras de caballos y de yeguas y en carreras de hombres a pie, llamadas "palii" porque el premio del vencedor era un trapo de dimensiones y colores diferentes según la

categoría y, por último, en una caza de toros abierta a todos los ciudadanos. Los "lusores", después de haber desfilado en orden por equipos, se median en la sortija, existiendo una competición análoga para los escuderos. Las carreras de caballos que, como sabemos, eran muy populares entre los romanos desde sus orígenes, se celebraban en un amplio espacio situado bajo el Monte de Testaccio (54), dado que el Circo Máximo se encontraba en ruinas. Los juegos continuaban con carreras a pie, cuyo trayecto era delimitado por una pequeña columna situada bajo el Aventino.

La caza de los toros (55) (diap. 37), que ponía fin a la fiesta, era ciertamente el hecho más característico del juego del *Testaccio*. El humanista Marco Antonio Altieri, cuando a fines del siglo XV hace mención, en el diálogo "Li Nuptiali", de algunas fiestas romanas, señala el carácter cruel del juego de *Testaccio*, que, desde su punto de vista, provenía de las antiguas costumbres militares y religiosas de los Romanos. En efecto, en él se pueden detectar tanto los elementos de un "ejercicio bélico", como de un "sacrificio colectivo" (56)

El carácter de reminiscencia del pasado estaba acentuado voluntariamente por los romanos, hasta la primera mitad del siglo XIV, cuando la nueva burguesía pretendía, por medio de la celebración de esta fiesta, confirmar el poder municipal frente a la aristocracia, exaltando el carácter laico de la fiesta. En 1362, sin embargo, después de un periodo durante el cual el poder temporal de la iglesia se habría visto seriamente restringido e incluso eliminado del gobierno de la ciudad, el Papa, aceptando la Constitución democrática, consigue dominar Roma y llama al Cardenal Albornoz para revisar los Estatutos de la Ciudad. En los Estatutos de 1363 se resuelve que el juego del *Testaccio* se renueve completamente. Debe obedecer a reglas precisas cuya desobediencia comportaba sanciones a los ciudadanos. El poder

papal quiso ocuparse, de este modo, de las diversiones del pueblo, pero al codificarlas las vinculó a una especie de restauración política en la que se ponía de manifiesto una cierta reminiscencia de las antiguas glorias republicanas.

La progresiva ingerencia de la Iglesia en los espectáculos del Carnaval en Roma, resurge de una manera clara y explícita, en 1456, con el añadido de un estandarte papal al lado del municipal en las colgaduras de las carrozas. Se transforma "la fête municipale en une cérémonie édifiante." (57)

Pablo II (1464-1471) fué quien quiso resucitar el Carnaval y devolverle su antiguo esplendor, trasladando el *Testaccio* al centro de la ciudad. (58)

El otro momento fundamental en las fiestas de Carnaval romano fue el "ludo" de *Agone*, que se desarrollaba el jueves anterior al Domingo de Carnisprivio (59) y tuvo una evolución parecida a la del *Testaccio*. Durante la época de oro del Carnaval romano las fiestas de *Agone* consistían principalmente en una majestuosa procesión que se desarrollaba de Campidoglio a Plaza Navona, toda la Municipalidad estaba representada con numerosa participación del pueblo, dividido en trece distritos, cada uno de los cuales estaba representado por un arco triunfal. En la Plaza Navona se desarrollaba una competición de sortija y por la tarde la fiesta se terminaba por una hoguera en la que se quemaban grandes fantoches de paja. (60)

El siglo XVI nos presentará una fiestas de Carnaval con unas ceremonias completamente distintas a las de los "ludi" de carnaval de la época precedente, tras lo que seguirá un periodo que podríamos denominar como "anti-carnaval", donde desaparecen las fiestas oficiales para dejar lugar a las fiestas privadas de las diferentes cortes de los nobles. (61)

En 1502 el ludo de *Testaccio* ya no se celebra en los espacios tradicionales, sino en la Plaza de San Pedro, con el Papa Alejandro VI y Valentino, que gustan especialmente de la justa de los toros, ya que los Borgia eran de origen español. Será con los torneos y las justas dadas en el Palacio Barberini, con los Colonna, con los Riario, en el Vaticano incluso, en el Belvedere, cuando termina ese momento mágico para la Municipalidad y para el pueblo romano que en los "ludi" de *Testaccio* y de *Agone* encontró la posibilidad de exaltación de su identidad y de su independencia del papado.

#### 6.1.2.4. Alemania.

A partir de mediados del siglo XII se realizan torneos en Alemania y, ya desde 1175, en Austria. (62) Sin embargo no será hasta el siglo XIII, en que se lleva a cabo el torneo o "forêt" (63), organizado por Enrique, gobernador de Meissen y conde de Thuringe, en Nordhausen, el momento en el cual se produzca un cambio hacia las suntuosas fiestas organizadas bajo el patrocinio real o de un príncipe, y a fines del siglo XIII, las reuniones de los cortesanos, oficiales o amistosas, proporcionan la ocasión para celebrar torneos de modo regular.

Debido a los costes que conllevaba este tipo de juego, era imposible para un hombre sólo, de clase social inferior, organizarlo, por lo que los caballeros, para no depender de la buena voluntad y de los favores de los príncipes, se organizan en sociedades de torneantes (64), la más antigua parece que data de 1270. De Basilea proviene el dato de la creación de dos sociedades caballerescas rivales: la de las estrellas (Sterne), que luchaban bajo una bandera con un campo de gules con una gran estrella blanca y la de los papagayos (Psitticher), cuya enseña era un papagayo esmatado en verde sobre fondo blanco. La actividad de estas dos sociedades traspasó rápidamente el marco de las justas para entrar, en el

seno del turbulento mundo político de la Basilea medieval, en el de las luchas abiertas y de la guerrillas privadas.

En el siglo XIV, los torneos alemanes parecen ser de dos clases bien diferenciadas: por un lado, se dan justas ligadas a las grandes fiestas imperiales, como matrimonios o bautismos y, por otro, las festividades regulares, a menudo anuales, organizadas por los ciudadanos. Sin embargo esta distinción, real, no era del todo evidente, ya que se podía ver a menudo, a los nobles del lugar justando en la plaza del mercado mientras que los burgueses y mercaderes observaban el espectáculo. No faltan sin embargo incidentes entre ambos grupos, como los ocurridos en Basilea en 1376. Comenzaron con un torneo celebrado bajo los auspicios de Leopoldo de Austria como era tradicional en el inicio de la Cuaresma: "on avait, semble-t-il, bien mal organisé l'affaire, puisque les coursiers s'emballèrent, fonçant dans la foule, et que des coups de lance furent donnés; bref, intentionnelle ou non, la charge fut interprétée comme telle par les Bâlois, qui sonnèrent le tocsin. Les citadins s'armèrent, se ruèrent sur le château, site du tournoi. Les seigneurs durent se replier dans leurs logis, mais les demeures furent attaquées et nombre de prisonniers furent faits, parmi la noblesse... En fin de compte, ce fut Bâle qui en pâtit, puisque la ville fut frappée d'une condamnation impériale, à la demande du duc d'Autriche, et que le conseil municipal dut solliciter un pardon, malgré l'exécution de douze des principaux fauteurs de troubles." (65) Este incidente nos llama la atención sobre las tensiones existentes entre la aristocracia terrateniente y los ricos ciudadanos que tendían hacia la independencia. A partir de 1376 no se reprodujeron este tipo de incidentes, puesto que se dictaron prohibiciones y se tomaron medidas preventivas. (66)

A fines del siglo XV, el torneo en Alemania se convirtió, en teoría, en patrimonio de las esferas superiores de la aristocracia. En principio no estaban autorizados a

tomar parte en los combates nada más que aquellos que podían aportar las pruebas de que eran de ascendencia noble por ambos lados de su familia, al menos cuatro generaciones. Este tipo de reglas aparecen en los años treinta. Pedro Tafur (67), diplomático español que asistió por estas fechas a un torneo en Schaffhouse, señala la enorme separación existente entre las justas y las otras actividades deportivas caballerescas de los torneos propiamente dichos que eran mucho más restringidos. Esto parece que era específico del torneo alemán. Ciertamente que los participantes eran, en los otros países, gentilhombres, pero no existía la necesidad de probar, antes de un torneo, su nacimiento y su valor caballeresco mostrando blasones y escudos. Podemos ver una insistencia parecida en el aspecto aristocrático en toda una serie de obras alemanas, manuscritas e impresas, que datan de principios del siglo XVI y que constituyen el más bello conjunto de documentos iconográficos que sobre torneos nos ha llegado.

Estos libros de torneos son casi exclusivamente visuales, la información escrita se reduce al nombre de los combatientes y la fecha del encuentro. Se trata de una reconstrucción imaginaria de los enfrentamientos llevados a cabo por los príncipes de Sajonia entre los años 1480 y 1560 (figs. 61 a 63; diaps. 38 a 40), entre los cuales se encuentra una obra atribuida a Lucas Cranach el Viejo (figs. 64 y 65; diaps. 41 y 42); posteriormente encontramos una colección alrededor de Guillermo IV de Baviera (figs. 66 y 67; diaps. 43 y 44), ilustrado por Hans Oestendorfer (1529), y el género conoce su apogeo con las soberbias ilustraciones de los torneos de Maximiliano I y los relatos que él inspiró "Freydal" y "Weisskünig" (figs. 68 a 75; diaps. 45 y 46) que debemos a los pinceles de Hans Burgkmair. En *Der Weisskünig* aparecen representados, no sólo justas y torneos, sino también distintos combates a pie y juegos infantiles de Maximiliano

donde aparecen justas en miniatura con muñecos que simulan caballeros.

Pero el emperador y los príncipes no son los únicos entusiastas de la liza. Hans Burgkmair inmortalizó las justas que tuvieron lugar en 1553, con ocasión de la boda de Caterina Fugger, miembro de la importante familia de banqueros de los Habsburgo. Se trata de una modesta serie de siete justas con tres carreras cada una. Mucho más divertido es el libro de los torneos de Marx Walther (figs. 76 a 79; diaps. 47 a 49), de Habsburgo, en donde podemos ver la curiosa cimera de su yelmo que parece representar tres salchichas ensartadas en una brocheta (fig. 78; diap. 48). Marx Walther nos ha dejado la imagen de un luchador hábil que gustaba mofarse de las pretensiones de la nobleza: una de las imágenes nos muestra un gran torneo de caballeros armados con lanzas, forma de lucha que parece que estaba reservada exclusivamente a la alta aristocracia. La más impresionante de las ilustraciones es aquella en la que vemos a Marx entrando en las lizas de Nuremberg, llevando en la mano una espectacular lanza sobre la que se sienta un muchacho. (fig. 80; diap. 50)

#### 6.1.2.5. España

Las palabras "torneo" y "justa" aparecen por primera vez en español y en portugués bastante más tarde que en el resto de Europa, concretamente a mediados del siglo XIII.

Según la crónica de Muntaner Pedro II "participó en torneos e hizo muchos ejercicios caballerescos" (68). Si aceptamos este testimonio como válido significa que, los primeros torneos españoles, tuvieron lugar en Aragón. Ahora bien, parece que el primer testimonio fidedigno sobre un torneo español es de 1272, y aparece en la Cantigas de Santa



Maria, donde se relata un encuentro en Valencia entre el rey y Juan I de Aragón.

Los textos legislativos ponen de manifiesto una falta de concepción clara de lo que era un torneo. La palabra "torneo" aparece utilizada para significar escaramuzas en tiempo de guerra, sentido en el que la utiliza Alfonso X en las Siete Partidas, donde distingue claramente "torneo" de "torneamento", designando la primera palabra una maniobra de guerra, un ataque brusco de los enemigos, mientras que los "torneamientos" son practicados "en algunos países, por hombres deseando no olvidar el manejo de las armas y sin la meta de matar". Y, cuando se prohíben, se hace referencia a los "torneos voluntarios, a menos que ellos no fueran de guerra". Este sentido restringido de la palabra torneo se repite en otros textos de las leyes de Aragón, fechadas alrededor de 1300, puesto que el párrafo donde interviene esta palabra no trata más que de la guerra. Los legisladores españoles parecen haberla empleado como lo harán, un siglo más tarde, los cronistas del norte de Francia, para explicar las escaramuzas en tiempos de guerra.

Sin embargo los juegos caballerescos eran conocidos y practicados en el siglo XIII, como pone claramente de manifiesto una escena de bofordadores que decora una viga de techo turolense (fig. 81) o el texto de Alfonso X en su obra "Libros del Acedrex dados e tablas" cuando dice: "Por que toda manera de alegría quiso Dios que oviessen los omnes en sí naturalmiente, por que pudiessen sofrir las cueytas e los travaios quando les viniessen, por ende los omnes buscaron muchas maneras por que esta alegría pudiessen aver complidamiente. Onde por esta razón fallaron e fizieron muchas maneras de juegos e de trebejos con que se alegrasen... assi como bofordar e alañar... esgrimir, luchar, correr, saltar, echar piedra o dardo, ferir la pellota... iogar açedrex e tablas e dados". (69)

Parece probable que los juegos caballerescos fuesen conocidos en España debido, entre otras razones, a las relaciones con las cortes de Francia y de Inglaterra, y si la historia del torneo español no es fácil de rastrear, probablemente no es debido tanto a la no la celebración de este tipo de enfrentamientos como a la ausencia de documentos.

Desde el punto de vista iconográfico tenemos ya, en el siglo XIV, claras representaciones de justas (figs. 82 y 83; diaps. 51 y 51) y de batallas a ultranza (fig. 84). Debemos de tener en cuenta que será precisament a finales de ese siglo cuando se produzca una clara transformación en la concepción del torneo que pasará a adquirir una dimensión monumentalista, que "respondió a un profundo deseo de diseñar la conducta masculina, mediante la creación de un estilo persuasivo que modificó el lenguaje de los ceremoniales caballerescos para adaptarlos al exagerado ritualismo del público español de los siglo XV y XVI." (70) Parece que el relevo generacional que se produjo en los años ochenta del siglo XIV favoreció la aparición de una mentalidad más abierta a las cosas del exterior, menos castiza en sus hábitos y temperamentos, mas preocupada por las reglas del juego, incluso por encima del juego mismo, no sólo en los reinos de Castilla, Navarra, Portugal y Aragón, si no incluso en el nazari de Granada, donde también puede verse una aceptación de los modelos caballerescos de más allá de los Pirineos, como puede comprobarse en las pinturas del Salón de los Reyes del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada, donde se representan escenas de caza y justas caballerescas de inspiración europea.

Durante siglo y medio, la vida de la aristocracia española (cada vez más vinculada a la casa Trastámara y a lo que ella significaba) se dejó seducir por las costumbres caballerescas que se estaban desarrollando en toda Europa al filo del 1400. Las corte de Juan I, Enrique III y, de modo muy particular, la de Juan II, se convirtieron sin vacilaciones en

el centro de atención de los grandes aventureros de la época, de esos caballeros andantes que buscaban en estas tierras apoyo a sus ilusiones y sus necesidades. (71)

Lo que los escritores de la época llaman *fiesta*, y donde se encontraba englobado el espectáculo deportivo, se encargó de fomentar el orden social. La función que asumían (y en esto coinciden todas las Crónicas de la época) no es otra que dirimir el peso de la aristocracia en el Estado. "Nos encontramos ante un universo perfectamente codificado, cálido, donde cada elemento tiene su propia dimensión cultural. La fiesta de la España del siglo XV debe verse como una estructura lúdica de carácter amplio donde se realizan *torneos, justas, pasos de armas, armas retretas, juegos de cañas y corridas de toros*, en medio de "entremeses" y monterías que servían para diseñar un mundo donde la apariencia, el gesto y la fórmula constituyen la esencia de la vida. La originalidad de la literatura áulica castellana consistió en precisar esta clasificación, en no confundir ningún elemento, en dejar constancia del carácter reglamentado existente en el interior de esas reuniones presididas por el monarca. Con esta actitud, el torneo se desplaza sensiblemente. Deja de ser un fenómeno aislado, peligroso, para convertirse en un elemento más -y no el principal- de la acción festiva. (72) Lo que ahora reúne a los hombres es la idea de una fiesta total, cortesana, organizada por el rey o alguno de sus validos, es decir por el Estado.

#### 6.1.3. La imagen de la fuerza

Que las fiestas y los juegos son un elemento primordial de la vida social, es un hecho constatado, pero además de social, la fiesta es pública. "Hacer fiesta implica transfigurar la vida social en vida pública, entendiendo lo público como el espectáculo que de sí representa la sociedad

ante ella misma." (73) Esto significa necesariamente un diálogo entre los participantes en la fiesta, ya que no tiene sentido como actividad individual, por lo que se genera un lenguaje que transforma la fiesta en un hecho de enorme transcendencia.

Durante el siglo XVII, en todas las cortes europeas se realizaban fiestas en forma de ballets, torneos y banquetes cortesanos para celebrar cumpleaños, bodas, onomásticas y carnavales... Si, durante la época medieval, como muy bien ha señalado Jacques Heers (74), siendo muy numerosas no fueron excesivamente espectaculares, el Renacimiento debido a las presiones de las nuevas ideas humanistas, con su intento de recuperación del mundo antiguo, tiene como objetivo "la recreación de las formas perdidas de los festivales de la antigüedad clásica" (75) e intenta alcanzarlo de un modo enormemente imaginativo y fértil en su absoluta variedad de construcción.

En el 1500 los festivales eran aún de corte secular, reflejando una imagen del mundo directamente centrada en Dios (76), pero en el 1600 ya se había producido una transformación en la que el hombre, mejor dicho, el monarca, era el centro de una pompa que en los países protestantes sustituirá sin concesiones a la de la Iglesia medieval y el caso de los católicos la complementará, llegando al caso extremo de Venecia, donde "el Estado mismo, después de absorber a la Iglesia como en ninguna otra parte, tenía realmente en sí una especie de elemento religioso, y el símbolo del Estado, el dux, figuraba en doce grandes procesiones en función semirreligiosa. Se trataba casi siempre de fiestas para la conmemoración de acontecimientos políticos; coincidían con las grandes fiestas de la Iglesia, y la más espléndida era la de las famosas bodas de la ciudad con el mar, el día de la Ascensión." (77) El moderno estado renacentista sabe aprovechar perfectamente el arte del festival, produciéndose

una tremenda revolución ya que es utilizado como instrumento de gobierno, pasando a constituir lo que ha sido denominado por Strong como "liturgia de estado".

Esta transformación radical de los festivales medievales es debida a diversas circunstancias. Por un lado las entradas de estado, (78) que señalaban los grandes momentos de la vida de la ciudad, debido ese deseo de emular la antigüedad clásica imperante en el Renacimiento, pasaron a desarrollarse siguiendo el modelo de los Triunfos imperiales romanos. "La fête médiévale pour les entrées royales, pour les triomphes politiques, comme pour les processions religieuses, passe du simple cortège au véritable théâtre." (79) Esto ocasionó no sólo un cambio en su apariencia física, sino que además se modificó su estructura ideológica, ya que impedían cualquier tipo de diálogo con las clases medias. Este diálogo tampoco se verá favorecido por la evolución hacia un gobierno dinástico autocrático que requerirá de la creación de teatros de corte permanentes en los que desplegar, en forma de espectáculo, un cuadro viviente emblemático. En estos espectáculos se evocaba la armoniosa estructura del cosmos como espejo del estado absolutista, dando lugar al "ballet de cour", sin duda la principal nueva forma artística.

Pese a las continuas referencias que a la Antigüedad se hacían y a los paralelismos que con ella se establecían, el esquema base sobre el que se desarrolla uno de los principales festivales del renacimiento es, sin duda, la novela de caballería o más bien el tipo concreto de héroe que encarna el caballero andante, aunque, por otro lado, la figura del caballero, tal como aparece configurada en la literatura, no es ajena en absoluto a referencias clásicas. En *Tirant lo Blanc*, se explica como el origen de la caballería tuvo lugar en la fundación de Roma: "Y siguiendo el orden que te he dicho, después que fue poblada Roma por Rómulo [...] y a fin de que fuese más nombrada Roma en honor y nobleza, eligió

[...] mil hombres jóvenes entre los que comprendió que serían los mejores en armas, y armóles y los hizo caballeros", (80) y el caballero medieval destinaba la mayor parte de su tiempo al denominado por Jusserand como el "grand sport du Moyen Age" (81), el torneo.

El torneo se convirtió en uno de los soportes fundamentales de una cultura, la cultura caballeresca que alcanzará al finalizar el siglo XIII su plena expansión, afirmando su autonomía con respecto a la cultura de los sacerdotes y en la que los hombres bien nacidos, los gentilhombres, se valían para distinguirse claramente del resto y donde hacían un frente común frente a los advenedizos que les disputaban sus privilegios. A partir de aquí, la parte del símbolo es más importante que la de la técnica militar. En el campo de los torneos, los luchadores hacían ostentación de nuevas virtudes. No solamente de "proezas", es decir, de coraje y de habilidad en la esgrima del caballero, sino de "largueza", que es emulación en el despilfarro, y de "cortesía", habilidad para cortejar convenientemente a las damas. A ellas dedican los combatientes sus hazañas, y la costumbre de cantar, de danzar, de cortejar durante el intermedio, se establece. Fue bajo este revestimiento festivo, estrechamente dependiente de los mitos y de las maneras de vivir difundidas por la literatura romance, como el mundo de los torneos se propagó rápidamente.

De este modo la tendencia a la sofisticación fue progresiva y la teatralidad fue igualmente en aumento. Y mientras el ritual se complicaba, la eficacia del armamento de guerra desaparecía bajo la profusión de emblemas y de adornos, el escenario se acondicionaba, se levantaban tribunas, el libre enfrentamiento desemboca en las justas regladas, celebradas dentro de los límites estrictos de las lizas.

En el siglo XV, el torneo conoció, por lo tanto, una doble evolución. Por un lado la justa se transforma en extremadamente cortés, con su profusión de decorados, su desarrollo teatral, de manera que sólo los príncipes más ricos podían hacer frente a los dispendios necesarios para organizar estos espectáculos, mientras que por otro lado, la popularidad del desafío individual crece y los duelos se convierten en el único modo que tiene un joven ambicioso de construirse una reputación. El gran enfrentamiento abierto, o torneo en sentido estricto se convierte en una excepción y la actividad lúdica por excelencia es el paso de armas.

En 1430 podemos ver ya un torneo organizado en su forma más refinada y más espectacular. (82) Fue el que tuvo lugar durante las fiestas organizadas para la celebración de las bodas de Felipe de Borgoña y de Isabel de Portugal. La ceremonia tuvo lugar el 7 de enero en la pequeña ciudad de Slinis; el día 8 la nueva duquesa hizo su entrada solemne en la vecina Brujas. Se había añadido al palacio del duque una serie de construcciones provisionales que formaban un inmenso comedor para el banquete. Una estatua de madera, representando un león acostado con un cañon bajo una garra y una piedra bajo la otra, vertía día y noche vino blanco y vino tinto en un pilón. En el patio interior, un ciervo y un unicornio, sosteniendo grandes frascos, lanzaban agua de rosas e hipocrena. Una galería acondicionada en el interior del salón para el banquete permitía a sesenta heraldos anunciar los momentos culminantes de la fiesta y a los músicos tocar para las danzas. La gran estancia había sido alfombrada con una gran tela tejida para la ocasión y decorada con el emblema ducal: un cañon y granadas. De las ramas de un árbol dorado, que estaba en el mismo salón, colgaban las armas de los vasallos rodeando las del duque de Borgoña.

Cuando la duquesa hizo su entrada en una litera dorada tirada por dos caballos, la multitud era tal que hicieron

falta dos horas para recorrer el camino a través de las calles cubiertas de seda roja hasta el palacio, donde la recibió el sonar de sesenta y seis trompetas. Después de la misa, la fiesta. Jean Le Fèvre, señor de Saint-Rémy, nos ha dejado una minuciosa descripción del banquete, cuyo punto álgido fue un gigantesco paté de donde surgieron un hombre disfrazado de león y un carnero vivo, al que se le había teñido la lana de azul y dorado los cuernos. La cena fue seguida de danzas, hasta media noche, caballeros y acompañantes se cambiaron de vestidos dos o tres veces, después de todo ésto se anunció un torneo para el día siguiente.

El torneo se desarrolló del lunes al sábado, el viernes era día de descanso. Los tres primeros días se celebraron los combates singulares o justas. Para esa ocasión se dividió la plaza del mercado en tres lizas cerradas con una pequeña barrera central cada una. Los participantes fueron agrupados en dos equipos, uno combatiendo en "dedans", el otro en "dehors", es decir uno defendiendo y otro atacando. Cada día terminaba con la adjudicación de una recompensa, joya o cadena de oro, al mejor caballero y escudero en cada equipo. Participantes y espectadores rivalizaban en lujo. Jean Le Fèvre explica que los oficiales del duque, e incluso los pajes, cambiaban continuamente de vestidos, que las sedas desaparecían bajo las joyas. Cada noche se danza. Finalmente, para coronar los festejos, Felipe el Bueno, anuncia la creación de una nueva Orden, llamada del Toisón de Oro, que agrupará a veinticuatro caballeros solamente, cifra mágica que se asociaba a la legendaria Tabla Redonda, o la ya entonces famosa Orden inglesa de la Jarretera.

Así, cuando se celebran las grandes fiestas del poder, los torneos se convierten, al mismo tiempo que en la diversión favorita de los nobles, en el marco para la mayor ostentación política. Esta es la razón por la que, al final de la Edad Media, el torneo inspiró en gran medida el arte profano. En



los diseños que los más celebres decoradores fueron invitados a hacer para los pasos de armas, descubrimos tanta fuerza creativa como en las liturgias religiosas. A pesar de que esa decoración era frágil, efímera. Por ello tan sólo conservamos los bocetos, las imágenes que adornan los libros de las bibliotecas de esos mecenas.

El torneo expresaba en forma de fiesta, el papel del monarca como señor feudal de sus caballeros y como modelo de las dos cualidades caballerescas supremas, el honor y la virtud. Estas ideas fundamentales no serán sustituidas en el Renacimiento, sino transformadas, lo que se reflejará en el cambio de estructura y propósito de las hazañas de armas como parte del ritual de la vida de corte. Aunque los modelos económicos y sociales habían cambiado, se produce una recuperación, mejor dicho, una continuación dotada de una nueva vitalidad, del ideal caballeresco a lo largo del siglo XVI, adaptado a los nuevos modelos de comportamiento aristocrático y a las nuevas monarquías nacionales. Ésto se pone de manifiesto en la continua aparición del torneo en las fiestas de corte de los Valois, los Habsburgo o los Tudor. Un tipo de torneo evidentemente muy alejado de los primitivos juegos en los que su apariencia de guerra era tal "qu'il est souvent difficile de décider si tel exercice doit être classe sous la rubrique guerre ou sous la rubrique jeu", (83) un torneo que se transforma casi en una danza, cuya finalidad es mostrar al monarca o a su heredero como el protagonista, el héroe, de todas las novelas de caballería y la sumisión de los aristócratas a la corona. Es el "tournoi à thème" que nos muestra la evolución de la aristocracia guerrera hacia el cortesano, "*cortiginano* que debe estar familiarizado con todos los juegos nobles, incluso el salto, la carrera, la natación y a lucha; (que) ante todo ha de ser un buen danzarín y... un jinete consumado." (84) Castiglione, al hacer un elogio de Guidobaldo, duque de Urbino (1472-1508), escribió: "...la grandeza de su valor le estimulaba tanto que allí donde no

participaba personalmente en las proezas de la caballería, como había hecho mucho antes, encontraba muy gran placer en contemplar las de otros hombre... Y en las justas, en los torneos, en manejar toda clase de armas, también en inventar aparatos, en los pasatiempos, en la música, y por último en todos los ejercicios aptos para nobles caballeros, cada hombre se esforzaba por demostrar que era merecedor de ser juzgado digno de tan noble asamblea..." Así pasamos del caballero medieval al cortesano renacentista; pero el objeto sigue siendo idéntico, ser "bien visto en las armas".

Se produce un aumento de la teatralidad en la celebración de los torneos, dando lugar, como hemos dicho, al "tournoi à thème" (fig. 85), lo que ocasiona además un cambio en lo que al lugar de la celebración se refiere. De los espacios abiertos donde se celebraban en la edad media se trasladan al recinto cerrado de los palacios, por lo que el acceso a estos entretenimientos pasó a ser indicativo de la pertenencia a un status social. Este aumento de la teatralidad no debe de ser interpretada como síntoma de decadencia. Ciertamente, nadie lo consideró así en aquellos momentos. El nuevo elemento teatral reflejaba más bien la capacidad de este espectáculo para adaptarse a las exigencias de la caballería nacionalista, que concentraba la lealtad de los caballeros en la dinastía gobernante. Lejos de declinar y contrariamente a lo que parecería lógico debido a la aparición de las armas de fuego, en los inicios del Renacimiento, los torneos se transformaron y ocuparon un lugar preponderante dentro de los espectáculos de corte. Se montaban como si fuesen obras teatrales en las que se representaban los mitos de la caballería medieval y cuyo protagonista era el monarca o su heredero que aparecían, como hemos mencionado anteriormente, como vencedores.

El torneo, en su forma dramatizada, era un atributo de las clases dirigentes que de este modo canalizaban su posible

agresividad y expresaban su lealtad a la corona. "En una época en que los ritos todavía tenían alguna importancia en la vida social, estas exhibiciones constituían la manera en que los hombres manifestaban algunos de sus compromisos sociales mas importantes, como, por ejemplo, en la ceremonia del homenaje o en la de la coronación." (85)

El modelo que se seguía eran las novelas caballerescas medievales. Quizás uno de los ejemplos más asombroso lo constituya el "Prado de la Tela de Oro", de 1520 (86) y del que ya hemos hablado anteriormente, cuya motivación fue la creencia de que los problemas de Europa podían ser resueltos si las guerras se redujesen a enfrentamientos deportivos caballerescos (idea que evidentemente no prosperó).

Los torneos fueron evolucionando hasta convertirse en un ritual festivo de homenaje y servicio a la corona en el que la verdadera lucha fue disminuyendo, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVI, tras la muerte de Enrique II en una justa. A mediados del siglo XVII este accidente aún pesaba y ejercía su influencia: "Correr en la palestra es un ejercicio generoso y marcial", escribió Henry Peachan en 1634, "pero azaroso y lleno de peligros, pues tantos (incluso en el deporte) han perdido aquí sus vidas, sin omitir a Enrique, el rey francés, y a otros muchos príncipes y otros nobles personajes de quienes la historia está llena". (87)

La evolución hacia el "thournoi à thème" se debe en parte a que, debido a esta peligrosidad, el torneo va perdiendo su carácter de enfrentamiento real y pasa a tener una trama predeterminada, evolucionando a su vez hacia formas cada vez más complicadas y cuya finalidad no es ya el enfrentamiento bélico, sino el contribuir a dar brillantez a los acontecimientos fundamentales de las altas clases y el vehículo para expresar la magnificencia principesca. Con este sentido lo utilizó Luis XIV, cuando apareció como héroe de un

espectacular torneo en 1662, lo cual nos indica lo arraigada que estuvo esta modalidad de celebración. Lejos por lo tanto de declinar, a mediados del siglo XVII, en todas las cortes europeas encontramos espectáculos de este tipo para conmemorar fundamentalmente los acontecimientos familiares. Si observamos los grabados y dibujos de algunas de las fiestas, entramos en un mundo de fantásticas alegorias y de comentarios contemporaneos, pero en un lenguaje que para nosotros hoy es practicamente incomprensible como medio de presentar un programa político.

El hecho de que la política sea lo último que nos pasaría por la cabeza al examinar estas deslumbrantes representaciones trescientos años más tarde, nos da una idea de hasta qué punto nos hemos alejado de esa forma de pensar.

La evolución del "tournois à thème" hacia la "opera torneo" (88) se dará en el siglo XVII, siendo Florencia, Parma y Ferrara las que estuvieron en la vanguardia del desarrollo del torneo en esta nueva fase, "en la que la lucha tenía lugar en la pista, a menudo en un interior, contra un escenario de proscenio. En éste, plenamente equipado con decorados pintados en perspectiva y con maquinaria, se desarrollaba una producción dramática en la línea de las óperas primitivas, arrojando desde las nubes combatientes que descendían a luchar en la pista. El combate quedaba reducido a una serie de movimientos fijos que ayudaban al desarrollo de la historia mitológica en honor de la casa reinante que se desplegaba en el escenario en términos de decorados, canciones y música instrumental." (89)

Espectáculos de estas características nos hablan ya de torneos totalmente transformados, que se asemejan más a un ballet que a un enfrentamiento entre caballero, de hecho se requería por parte de los cortesanos que en ellos participaban más habilidad teatral que destreza en el manejo de las armas.

"Mientras que el torneo de corte había sido un medio de mantener las capacidades de una aristocracia guerrera leal, en la época absolutista que vino a continuación, simplemente se exhibían como elemento de un drama alegórico esotérico, cuyas afirmaciones cósmicas de los poderes del príncipe eran tan irreales como los decorados pintados en el escenario." (90) El nuevo poder político necesitaba una imagen que cumpliera unas funciones representativas y propagandísticas. Ha cambiado el papel que la corte juega en la vida cultural y pasa a convertirse en lugar de engaño, de sofisticación y de alineación del individuo.

#### 6.1.4. Notas bibliográficas

(1) Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occidente à la fin du moyen-âge, pag. 10.

(2) Cf. lo dicho al respecto por A. TEJA en *La fin des jeux olympiques dans l'antiquité*, en Proceedings of the XIIIth HISPA Congress. (En prensa)

(3) Cf. J. ULMANN: De la gymnastique aux sports modernes, pag. 86 y ss.

(4) HUIZINGA: El otoño de la Edad Media. pag. 121.

(5) Caballeros andantes españoles, pag. 15.

(6) HUIZINGA: *op. cit.*, pag. 118.

(7) KEEN, M.: La caballería, pag. 126.

(98) Cf. HUIZINGA: *op. cit.*, pags. 126-127.

(9) PERCEFOREST: Quatrebarbes, OEuvres du roi René, II, pag. XCIV.

(10) MANZI XXI, p. 439.

(11) Cf. JUSSERAND: Les sports et jeux d'exercice dans l'ancienne France, pag. 45.

(12) *op. cit.*, pags. 125-126.

(13) Les tournois, pag. 27.

(14) HUIZINGA: *op. cit.*, pag. 127.

(15) Patrologia Latina CLVI, pag. 685. Citado por KEEN: La caballería, pag. 73.

(16) Cf. *op. cit.*, pags. 67 y ss.

(17) KEEN: *op. cit.*, pags. 74-75.

(18) LANGLOIS, C.V.: *Un mémoire inédit de Pierre de Bois*, en Revue historique (1899), pp. 88-90.

(19) La bula *Quia in futurorum*, donde se recoge este tema, fue publicada once días después de su consagración.

(20) PARIS, Mathieu: Chronica Maiora, (Cf. ch. 2, nº 2 supra), V, pp. 318-9.

(21) Citado por RUIZ-DOMENEC: *El torneo como espectáculo en la España de los siglos XV-XVI*, en La civiltà del torneo (sec XII-XVII), pag. 159.

(22) DU CANGE, Glossarium, ed. G. A. L. Henschel, Paris, 1887, X, p. 20 (Dissertationes sur l'histoire de St. Louys, VI).

(23) *op. cit.*, pag. 119.

(24) Estas zonas eran las tierras entre Salisbury y Wilton en Wiltshire, entre Warwick y Kenilwoerth en Warwickshire, entre Stanford y Warinford en Suffolk, entre Brackley y Mixbury en Northamptonshire y entre Blyth y Tickhill en Nottinghamshire. Era necesario ser caballero para poder participar y se prohibió formalmente la participación a los extranjeros, aunque fuesen caballeros, en el reino.

(25) *op. cit.*, pag. 119.

(26) "...les premiers exemples de tournois anglais du treizième siècle soient liés à la révolte des barons qui devait aboutir à la signature de la Grande Charte par le roi sans Terre. Les joutes offraient aux barons rebelles



l'occasion de se rencontrer en armes, pour débattre entre eux de leurs grifes vis-à-vis de la couronne et menacer l'autorité royale." BARBER y BARKER: Les tournois, pag. 39.

(27) *Ibidem*, pag. 40.

(28) *Ibid.*, pag. 40.

(29) Parece que fué un *béhourd*.

(30) En este caso se trató de una tabla redonda; la primera organizada por un rey inglés.

(31) BARBER y BARKER: *op. cit.*, pag. 41.

(32) Inventaires et documents: actes du Parlement de Paris, ed. M. BOUTARIC. Paris, 1863, I, p. 19, nº 233 a.

(33) BARBER y BARKER: *op. cit.*, pag. 48.

(34) Flores Historiarum, ed. H. R. LUARD, RS, Londres, 1890, II, pp. 456, 466.

(35) BARBER y BARKER: *op. cit.*, pag. 50.

(36) BIGANTI, T.: *Il torneo nelle rappresentazioni iconografiche*, en La civiltà del torneo, pag. 196.

(37) *RIS* XV, p. 23n (*Cronica senese*).

(38) MARTIN DA CANAL, *La Chronique des Veneciens*, ed. Giovanni Galvani, en Archivio Storico Italiano, Florencia 1845, pag. 8, 656-61.

(39) POMPEO G. MOLMENTI, La storia di Venezia nella vita privata, (reimpr. Trieste, 1976), I, pag. 189.

(40) Decreto del 17 de junio de 1367, citado por GIAMBATTISTA GALICCIOLLI, Delle memorie venette antiche profane ed ecclesiastiche, Venecia, 1795, I, pa. 231.

(41) Cfr. CARLI y VICHÍ IMBERCIADORI: S. Gimignano, Milán, Electra, 1987, pag. 62; La società in costume. Giostre e tornei nell'Italia di Antico Regime, Folilgno, 1968, pag. 67, cat. 2.4.

(42) Cf. BARBER Y BARKER: pag. 88 y sig.

(43) *RIS* XXIV, xiii, p. 124 f, 138, 148 (BONAMENTE ALIPRANDI *Cronica da Mantua*).

(44) Para un relato de las proezas del "Conde Verde", ver BARBERY BAKER, *op. cit.*, pag. 90 y ss.

(45) Cf. HEYWOOD, William: Palio and Ponte, Londres, 1904.

(46) Cf. TRUFFI, Riccardo: Giostre e cantori di giostre, Rocca S. Casciano, 1911.

(47) BURCKHARDT: La cultura del Renacimiento en Italia, pag. 271.

(48) Además de las "Lupercali" y de las "Saturnali", los romanos celebraron en el mismo momento las "Matronalia", las "Opalia" y las "Sigillaria", fiestas de la abundancia y de lo nuevo con motivaciones análogas.

(49) La llegada del Cristianismo llevó a la transformación de muchos ritos paganos en fiestas religiosas, los templos se transformaron en iglesias y muchas divinidades encontraron una nueva colocación. La Iglesia estuvo especialmente atenta a situar las nuevas fiestas en los mismos periodos del año durante los cuales se desarrollaban las antiguas.

(50) CLEMENTI, F.: Il carnevale romano, I, Citta' di Castello, 1939, pag. 43.

(51) GREGOROVIVS, F.: Storia di Roma nel Medio Evo, Venecia, 1875, I, pag. 215. Estos sentimientos duraron largo tiempo en el alma de los Romanos y Dickens en el siglo XVIII dijo que si el Coliseo fuese restaurado, los Romanos estarían listos para comenzar de nuevo los espectáculos en el Anfiteatro.

(52) Cuando el hermano Venturino de Bergamo, honrado y amado predicador, hasta un extremo tal que "tutta Roma per ordine fieva a sua predica", en 1333 trató de poner freno a los imponentes dispendios que la Municipalidad enfrentaba para la organización de las fiestas de Carnaval, y emplear mejor este dinero en obras de beneficencia para los numerosos necesitados de la ciudad, todos los que le escuchaban "se levaro in piedi partirose, e lassarolo solo". (De la Vie de Cola di Rienzo, Anónimo.)

(53) Mencionados por primera vez en 948, a continuación tomaron el nombre de "Banderesi" (porque llevaban la bandera de su barrio), en 1262 tenían poderes administrativos y de justicia, y el encargo de la milicia ciudadana, con el nombre de "Felix Societas Balestrariorum et Pavesatorum". Algunos autores han reconocido una derivación, a propósito de esta corporación juvenil, de los "Collegia juvenum" antiguos.

(54) En un manuscrito de 1256, enfiteutico, el Monte Testaccio se define como "Monte del Palio". La tradición afirma que ese nombre deriva del montón de ánforas rotas y de otros materiales deteriorados que eran desembarcados de las naves amarradas en el puerto fluvial vecino. "Testaeus", como se deduce de una inscripción conservada en S. Maria in Cosmedin, es decir "de tierra cocida". Otra tradición define el Testaccio como "il Monte di tutto il mondo", porque estaría

formado con los restos de vasos que llevaban a Roma los tributos de todas las provincias.

(55) Cf. BOITEUX, M.: *Chasse aux taureaux et jeux romains à la Renaissance*, en Les jeux à la renaissance, p. 33 y ss.

(56) Cfr. B. PREMOLI, El "ludus Carnelevarii", Roma, 1981, pag. 60-61. En lo que respecta a la utilización de toros en el juego del *Testaccio*, además de una reminiscencia de las antiguas tauromaquias (J. Cesar fue el primero en exhibir estas luchas de toros en Roma, seguido por Claudio) hay otra hipótesis que considera la caza de los toros como una derivación árabe. Los árabes habrían introducido la moda en España desde el siglo XI, los Españoles habrían revalorizado la tauromaquia y habrían dictado las reglas. Los efectos de la dominación árabe y sus costumbres habrían llegado hasta Italia y a Roma en particular que era muy sensible a la lucha de la cristiandad contra los infieles. De ahí la repercusión de las cazas y de las justas de toros, así como las mascararas de los "mori" muy utilizadas por los Romanos del siglo XV y XVI. Pio X, en 1917 prohibió las justas de toros, negando incluso sepultura en Tierra Santa a los que muriesen víctimas de algún accidente en ellas, pero desde 1975 Gregorio XIII se vió obligado a retirar toda prohibición a causa de la popularidad de esta diversión.

(57) RODOCANADHI, E.: Histoire de Rome, de 1354 a 1471, Paris, 1922, p. 443.

(58) Cf. TEJA, A.: *Les fêtes du Carnaval romain dans le Moyen âge et la Renaissance*, en Proceedings of the 1th ISPHEs Congress. (En prensa)

(59) La palabra "Carnaval" probablemente viene del nombre que se daba al domingo de Quincuagesimi "Domingo de Carnisprivio" o "Dominica ad carnes levandas".

(60) CASTIGLIONI. Il libro del Cortegiano, Milan 1882, p. 197.

(61) El carácter privado de las fiestas es bien visible en las diversas representaciones del siglo XVI. Especialmente en una miniatura del G. Clovio para el "Libro d'Ore" del Cardenal Alejandro Farnesio, fechable alrededor de 1546, y que es el primer documento iconográfico del juego de *Testaccio*, es de señalar que cuando la nobleza abandonó la fiesta ésta dejó de ser representada.

(62) Cf. BARBER Y BARKER, *op.cit.*, pag. 59.

(63) Nombre alemán que hace referencia a una especie de justa en tabla redonda.

(64) El siglo XV fue la edad de oro de las sociedades de torneadores y cuando el entusiasmo por este tipo de "deporte" alcanzó su punto álgido. Como hemos dicho, anteriormente ya existían este tipo de asociaciones, ahora bien, siempre fueron un tanto misteriosas y en ocasiones el conocimiento que tenemos de ellas se reduce al nombre, su característica fundamental era que escapaban al control de los señores y de los príncipes; su estructura era democrática: los miembros elegían a sus jefes y las reglas que los gobernaban eran elaboradas para el interés general y con el consentimiento de todos.

(65) BARBER Y BARKER, *op.cit.*, pag. 71.

(66) *Ibidem*, pag. 71.

(67) PERO TAFUR: Travels and Adventures, trad. Malcolm LETTS, Londres, 1926, pag. 209.

(68) Crónica de Ramón MUNTANER, pag. 10.

(69) Libros de Acedrex dados e tablas. pag. 4.

(70) RUIZ-DOMENEC: *El torneo como espectáculo*, en La civilta del torneo, pag. 160.

(71) M. DE RIQUER: Caballeros andantes españoles, Madrid, 1976.

(72) RUIZ DOMENEC: *op. cit.*, pags. 162-163.

(73) GIL CALVO, Enrique: Estado de fiesta, Madrid, 1991, pag. 11.

(74) Cf. Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'occident à la fin du moyen-âge, Paris, 1982, pag. 18.

(75) STRONG, R.: Arte y poder. Fiestas del Renacimiento (1450-1650), Madrid, 1988, pag. 55.

(76) Cabe señalar sin embargo como ya muy tempranamente se dan algunos acontecimientos festivos que toman como modelo los festivales religiosos para celebraciones de tipo político. En este sentido es interesante señalar como, en 1472, Ercole celebró, por primera vez, "el aniversario de su advenimiento al poder con una procesión que explícitamente se comparó con la del Corpus". Cf. BURCKHARDT: La cultura del renacimiento en Italia, Barcelona, 1979, pag. 42.

(77) BURCKHARDT: *op. cit.*, pag. 57.

(78) En el caso de Francia, las entradas reales nos son bien conocidas gracias al libro de GUENÉE y LEHOUX: Les entrees royales françoises de 1328 á 1515, Paris, 1968.

(79) HEERS: *op. cit.*, pag. 26.

(80) MARTORELL, J.: ed. 1969, pag. 112.

(81) JUSSERAND, J.J.: Les sports et jeux d'exercice dans l'ancienne France, Paris, 1901, p. 42.

(82) Cf. BARBER y BARKER: *op. cit.*, pags. 14 a 16 y 119.

(83) JUSSERAND: *op. cit.*, pag. 18.

(84) BURCKHARDT, J.: *op. cit.*, p. 287.

(85) KEEN, M.: La caballería, Barcelona, 1986, p. 286.

(86) Sobre Enrique VIII y el Prado de la Tela de Oro, ver ANGLO, Sydney: Le Camp du Drap d'Or et les Entrevues d'Henri VIII et Charles Quint, Fêtes et Cérémonies au Temps de Charles Quint, Les Fêtes de la Renaissance II, CNSR, Paris, 1960, pp. 113-34; RUSSEL, Jocelyne C.: The Field of Cloth of Gold, Londres, 1969; ANGLO, S.: Spectacle, Pageantry and Early Tudor Policy, Londres-Oxford, 1969, pp. 124-69. El texto se encuentra recogido por BERNARD, Frédéric: Les Fêtes célèbres de l'antiquité du moyen age et des temps modernes, Paris, 1878, pags. 151 y ss.

(87) Citado por STRONG: *op. cit.*, pag. 62.

(88) Para la ópera torneo, ver MOLINARI, Cesare: Le Nozze degli Dei, Roma, 1968, pp. 67-96.

(89) STRONG: *op. cit.*, pag. 66.

(90) STRONG: *ibidem.*, pag. 67.

## FIGURAS



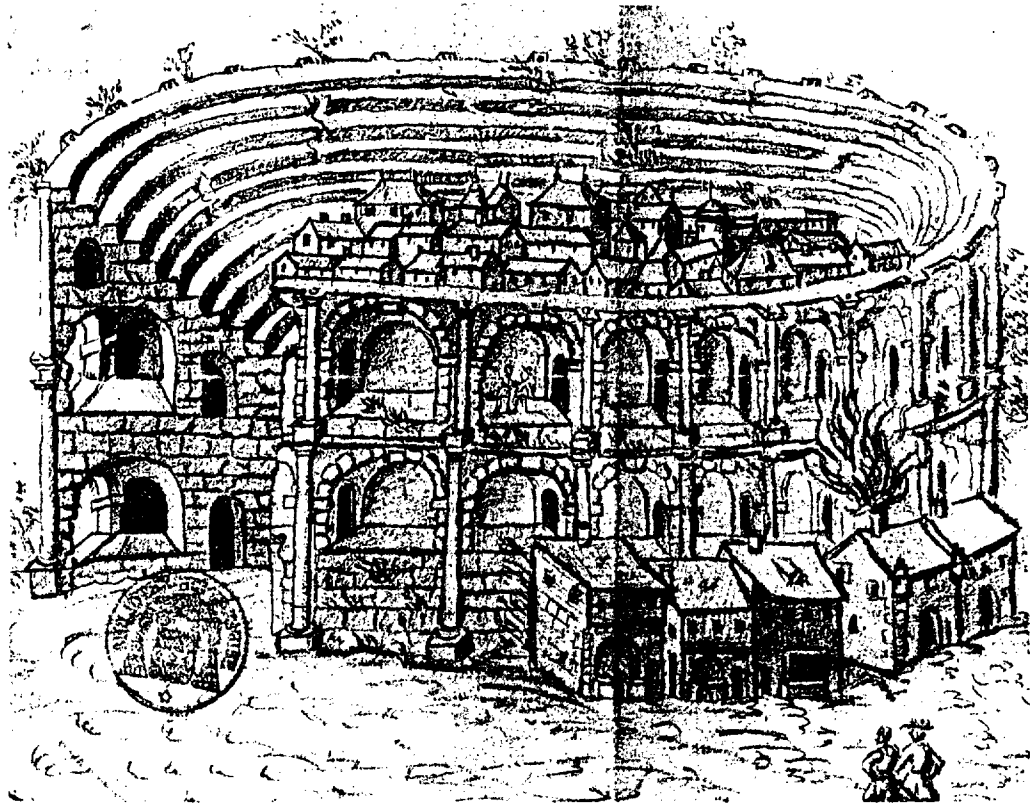


fig. 1.- Las Areines de Nîmes con las transformaciones llevadas a cabo en la Edad Media. Dibujo a lápiz perteneciente a un manuscrito de Dubuisson-Aubenay, del siglo XVII. Bibliothèque Mazarine.

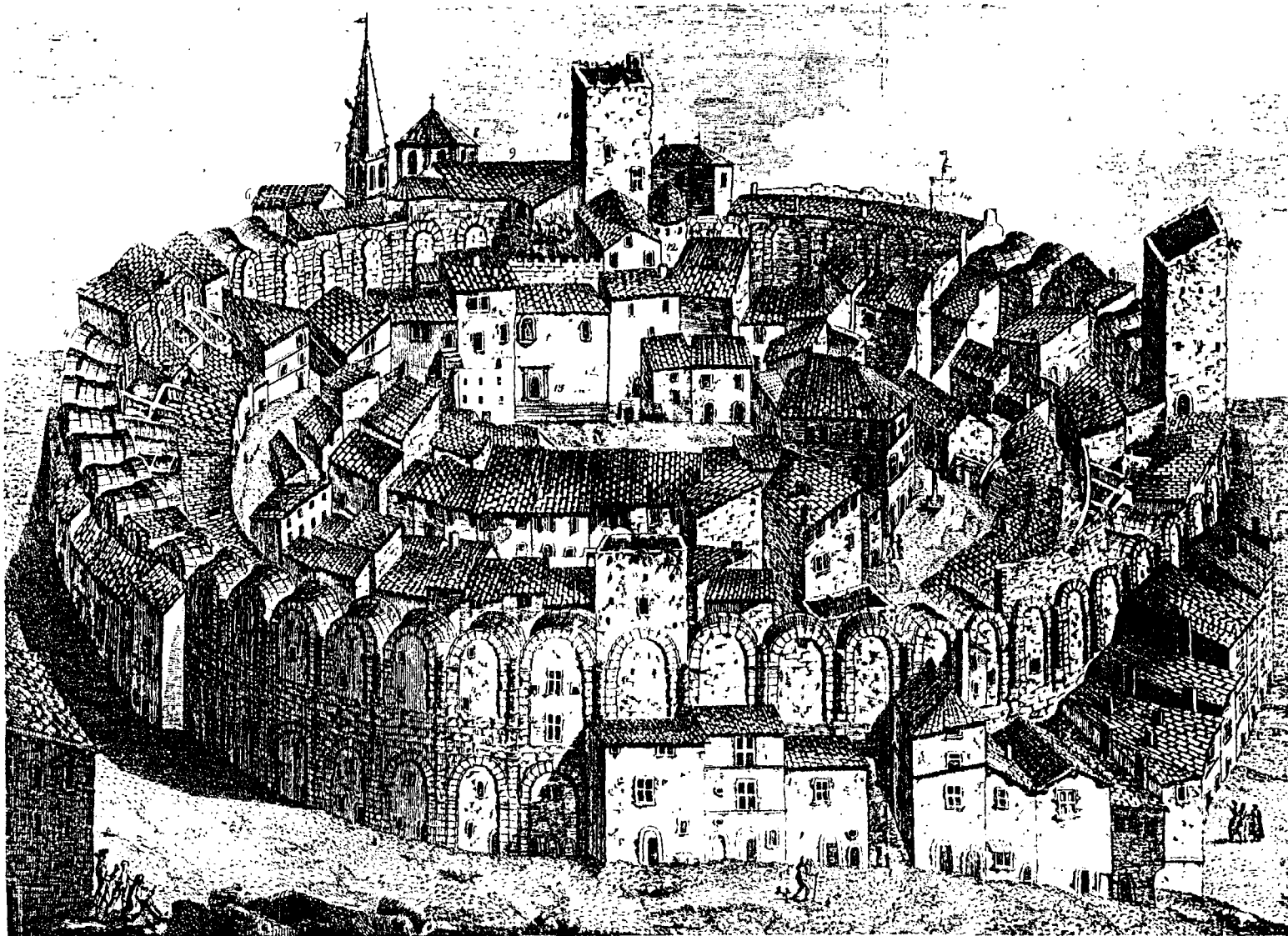


fig. 2.- Grabado representando la arena de Arles en el siglo XVII, por J. B. Guibert, donde aparece ocupada por casas y con torres claramente pertenecientes al siglo IX.



fig. 3.- Ulrich von Liechtenstein; la antologia de Manesse, siglo XIV. Universitätsbibliothek, Heidelberg, MS Cod. pal. Germ 848 f. 237.



figs. 4 y 5.- Escenas de torneos de la antología de Manesse,  
Siglo XIV. Universitätsbibliothek, Heidelberg,  
MS Cod. pal. Germ 848 ff. 26 v, 61 v.



figs. 6 y 7.- Ilustraciones de la antología de Manesse,  
Siglo XIV. Universitätsbibliothek, Heidelberg,  
MS Cod. pal. Germ 848 ff. 43 v, 11 v.



figs. 8 y 9.- Ilustraciones de la antología de Manesse,  
Siglo XIV. Universitätsbibliothek, Heidelberg,  
MS Cod. pal. Germ 848 ff. 42 v, 197 v.



figs.10 y 11.-Ilustraciones de la antología de Manesse,  
Siglo XIV. Universitätsbibliothek, Heidelberg,  
MS Cod. pal. Germ 848 ff. 192 v, 321 v.



fig. 12.- Ilustraciones de la antología de Manesse,  
Siglo XIV. Universitätsbibliothek, Heidelberg,  
MS Cod. pal. Germ 848 f. 17.



fig. 13.- "Mêlée" en pleno apogeo ante la mirada atenta de  
los espectadores que se encuentran en la tribuna.  
Manuscrito de *Meliadus*, Italia, siglo XIV.  
BL MS Add. 12228 ff. 150 v-51.







fig. 15.- Justas del siglo XV delante de las damas.  
BL MS Harley 4431 f. 150.



fig. 16.- Séptimo de los "douze tournois de la fontaine des bergers". Manuscrito de principios del siglo XVI. Londres.



fig. 17.- Grabado del siglo XVI representando a Leopoldo de Austria durante un torneo en Zofingen, en 1381. Bürgerbibliothek, Lucerna: Diebold Schilling, Luzernerchronik (1513) f. 15.

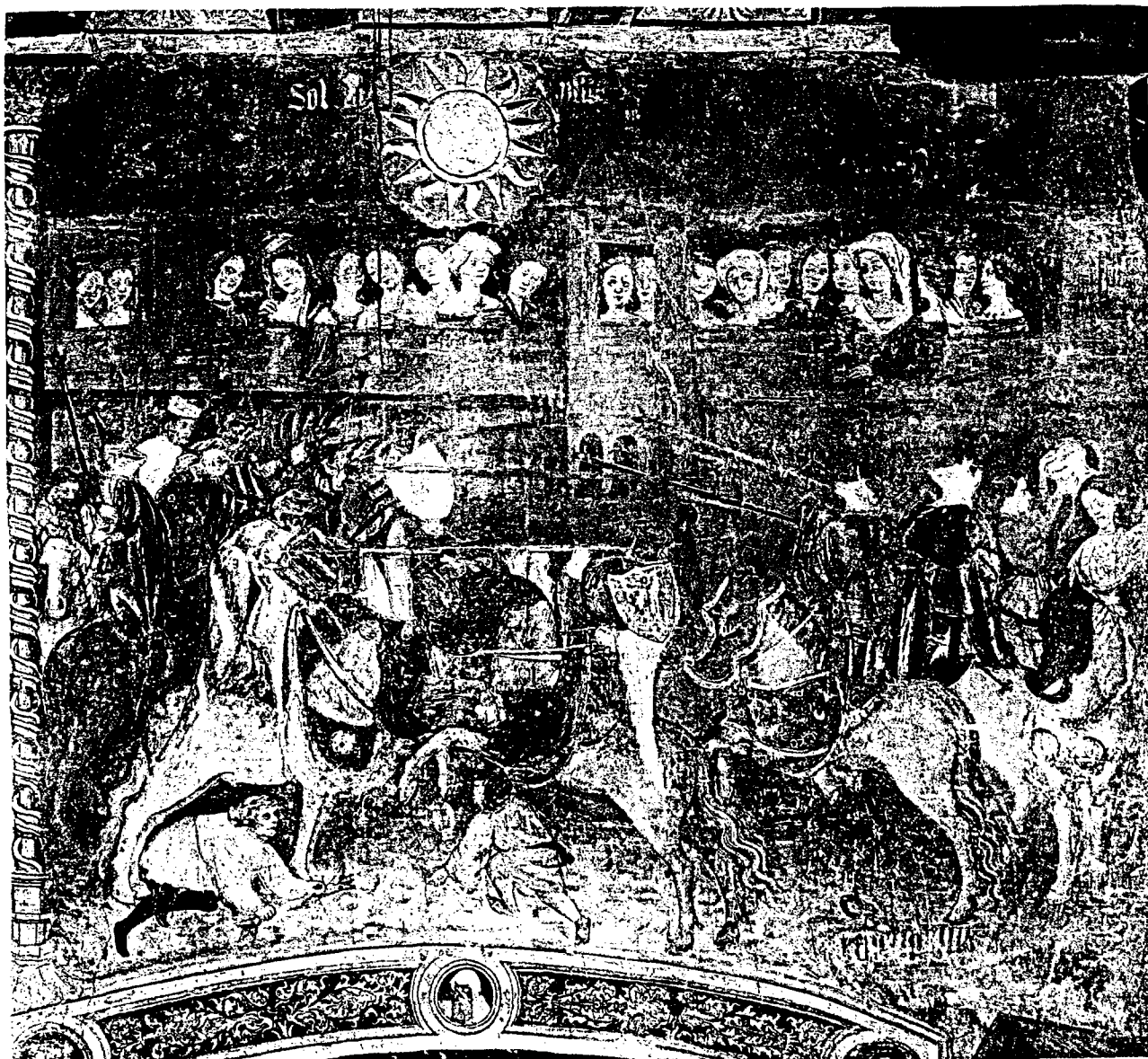


fig. 18.- El mes de febrero, simbolizado por un torneo.  
Fresco del castillo del Buonconsiglio. Italia.



fig. 19.- El duque Enrique de Breslau recibe una corona de  
manos de su gentil dama. Ilustración de la  
antología de Manesse, siglo XIV.  
Universitätsbibliothek, Heidelberg,  
MS Cod. pal. Germ 848 f. 52.



fig. 20.- Miniatura de torneo asociado a una crucifixión.  
Oxford, Bodléienne, MS Souce 93 f. 100 v.

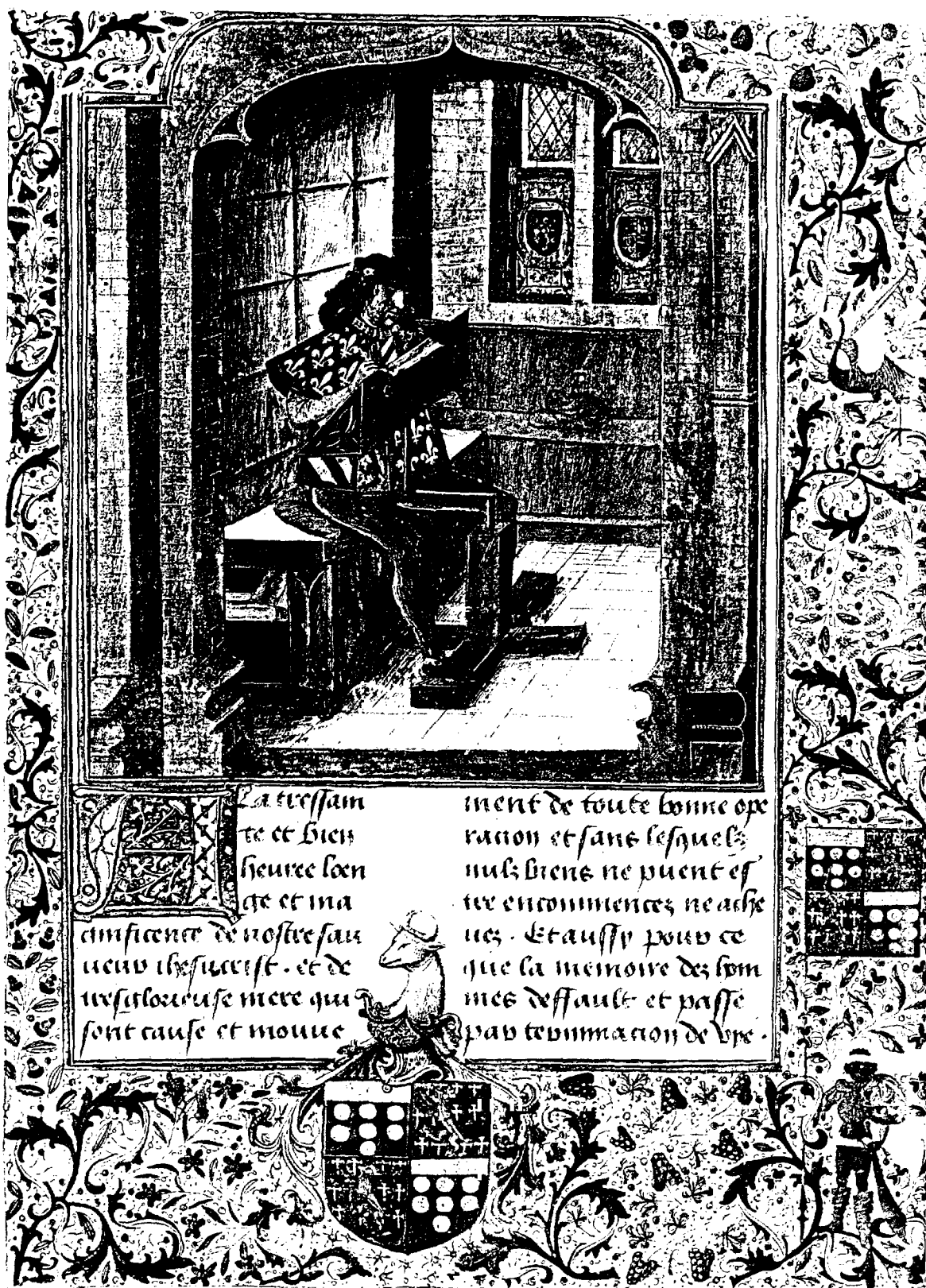


fig. 21.- El biografo de Jacques de Lalaing recuerda sus experiencias. Bibliothèque Nationale, MS Fr 16830, f. 1.



fig. 22.- Barcelona. Archivo Histórico de la Ciudad. *Llibre Vert*. Siglo XIV.



fig. 23.- Una "mélée". La tribuna aparece dibujada de forma muy precisa. Manuscrito *Meliadus*, Italia, h. 1350. BL MS Add. 12228 ff. 182 v-183.





fig. 24.- Una "mêlée". La tribuna aparece dibujada de forma muy precisa. Manuscrito *Meliadus*, Italia, h. 1350. BL MS Add. 12228 ff. 197 v-198.

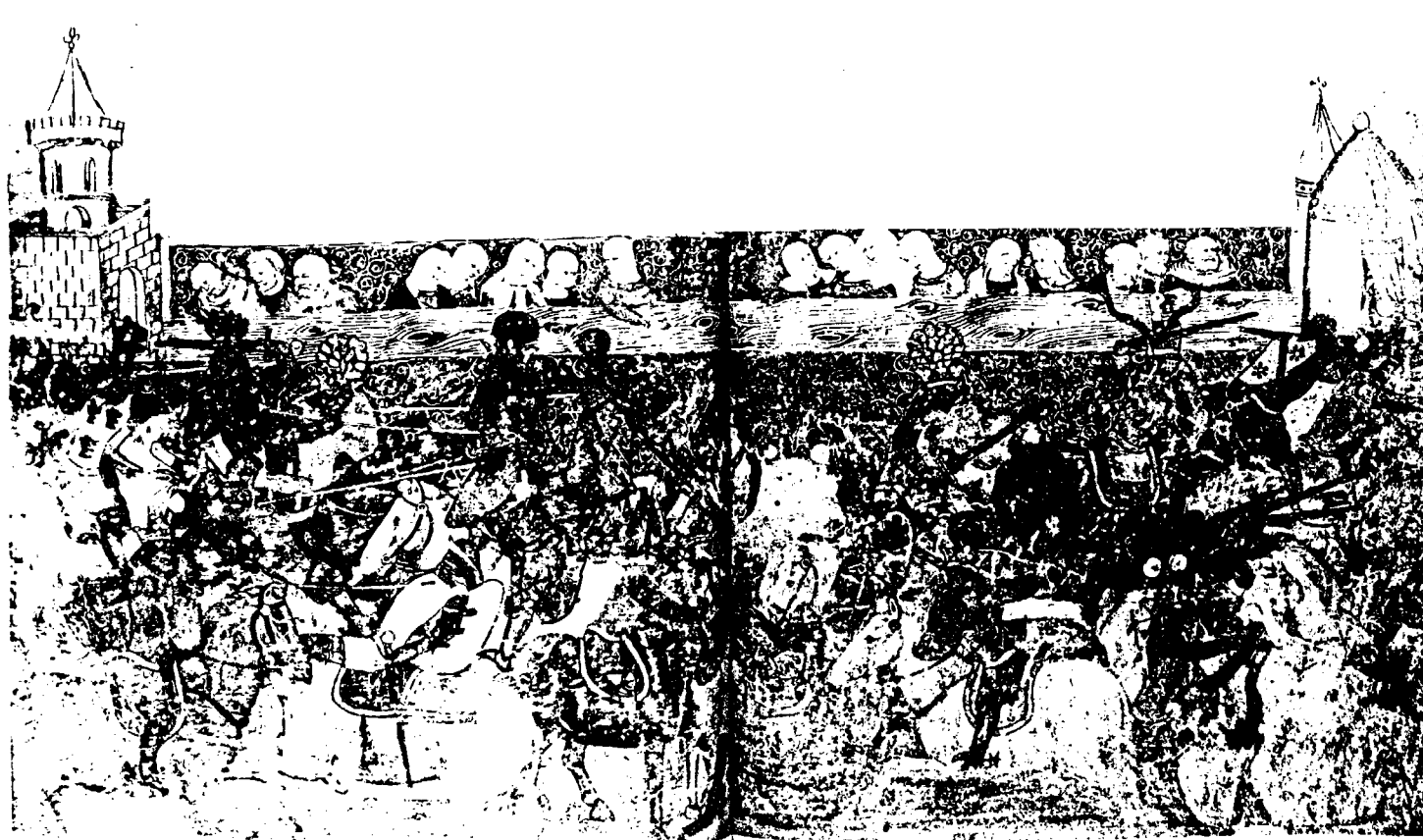


fig. 25.- "Mêlée" en su apogeo. Manuscrito *Meliadus*.

Italia, h. 1350. BL MS Add. 12228 f. 177 v-178.

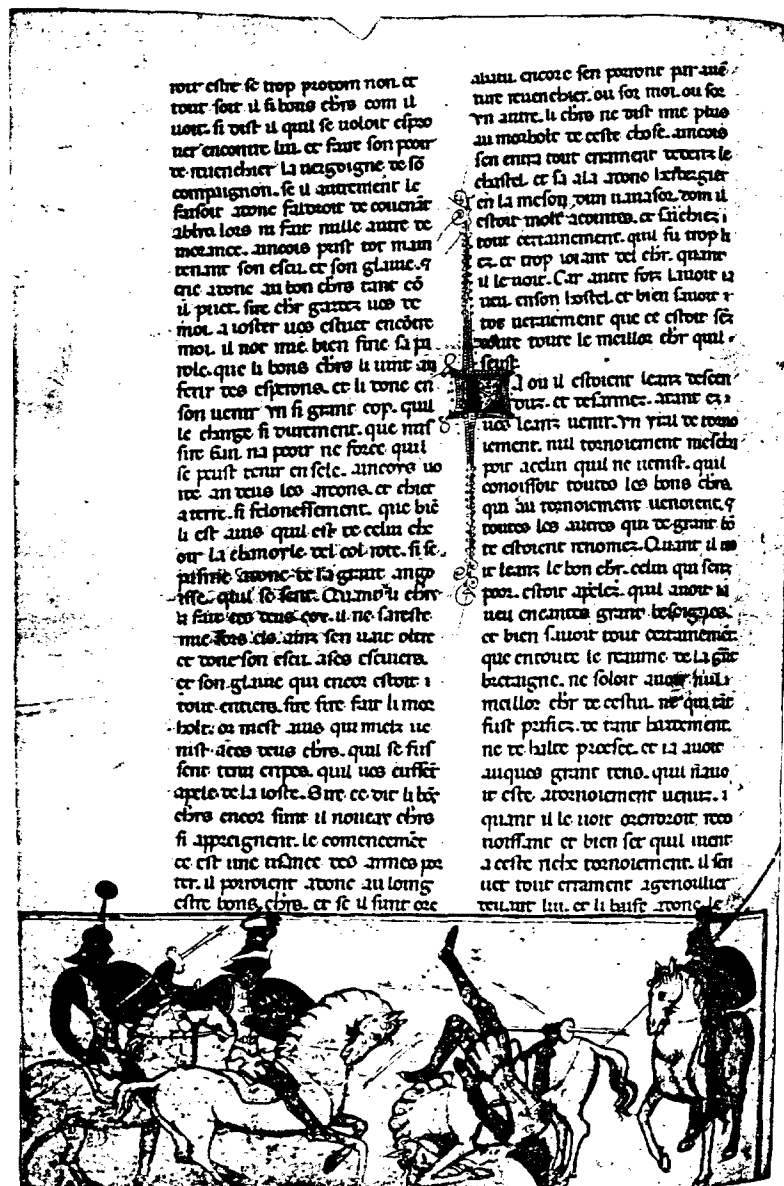


fig. 26.- Una caída espectacular. Manuscrito Meliadus.  
Italia, h. 1350. BL MS Add. 12228 f. 71 v.



fig. 27.- Los caballeros dejan la liza. Manuscrito Meliadus.

Italia, h. 1350. BL MS Add. 12228 f. 170 v-171.



fig. 28.- *Roman de Alexandre*, 1344. Oxford, MS 264 f. 92.

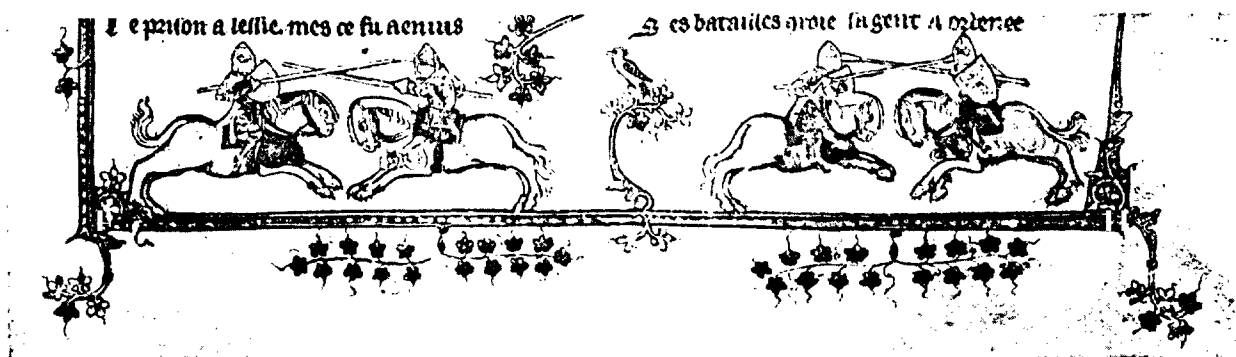


fig. 29.- *Roman de Alexandre*, 1344. Oxford, MS 264 f. 92.



fig. 30.- *Roman de Alexandre*, 1344. Oxford, MS 264 f. 92.



fig. 31.- *Roman de Alexandre*, 1344. Oxford, MS 264 f. 92.



fig. 32.- Justas de Smithfield que se desarrollaron delante de Ricardo II en 1394. Escena representada por el artista cincuenta años más tarde.  
Lamberth Palace Library MS 6 f. 233.



fig. 33.- Miniatura fechada en 1403, de un libro alemán de cuentos morales. Universitätsbibliothek, Basilea MS A.N. III 17 f. 31.



fig. 34.- Desfile anterior al torneo. Manuscrito español del siglo XV de las obras de Virgilio. Universidad de Valencia.





fig. 35.- Los heraldos del conde de Warwick llevan las cartas de desafio al rey de Francia Carlos VI, en 1414. BL MS Cotton Julius E IV art. 6 f. 14.



fig. 36.- La emperatriz de Alemania recibe el escudo de manos del conde de Warwick de manos de uno de sus caballeros y lo luce como un favor mientras el conde lucha en su presencia, en 1414. BL MS Cotton Julius E IV art. 6 ff. 17 v-



fig. 37.- *Tristan en el transcurso de una "mélée" a la antigua. Manuscrito del Roman de Tristan, firmado por Micheau Gonnot en 1463 y perteneciente a Jacques d'Armagnac. Bibliothèque National, MS Fr 99 f. 561.*



fig. 38.- Justa alemana del siglo XV.

Nueva York, Pierpont Morgan Library,  
MS 775 f. 275 v.



fig. 39.- Justas del *roman* "Le Petit Jehan de Saintre", mediados del siglo XV. BL MS Cotton Nero D. IX f. 40; Radio Times Hulton Picture Library, Londres.



fig. 40.- Caballeros combatiendo con la maza y la espada.  
 Copia manuscrita del siglo XV de las *Crónicas de Hainaut*, de Gislebertus de Mons.  
 Oxford, Bodléinne, MS Douce 205 f. 16.

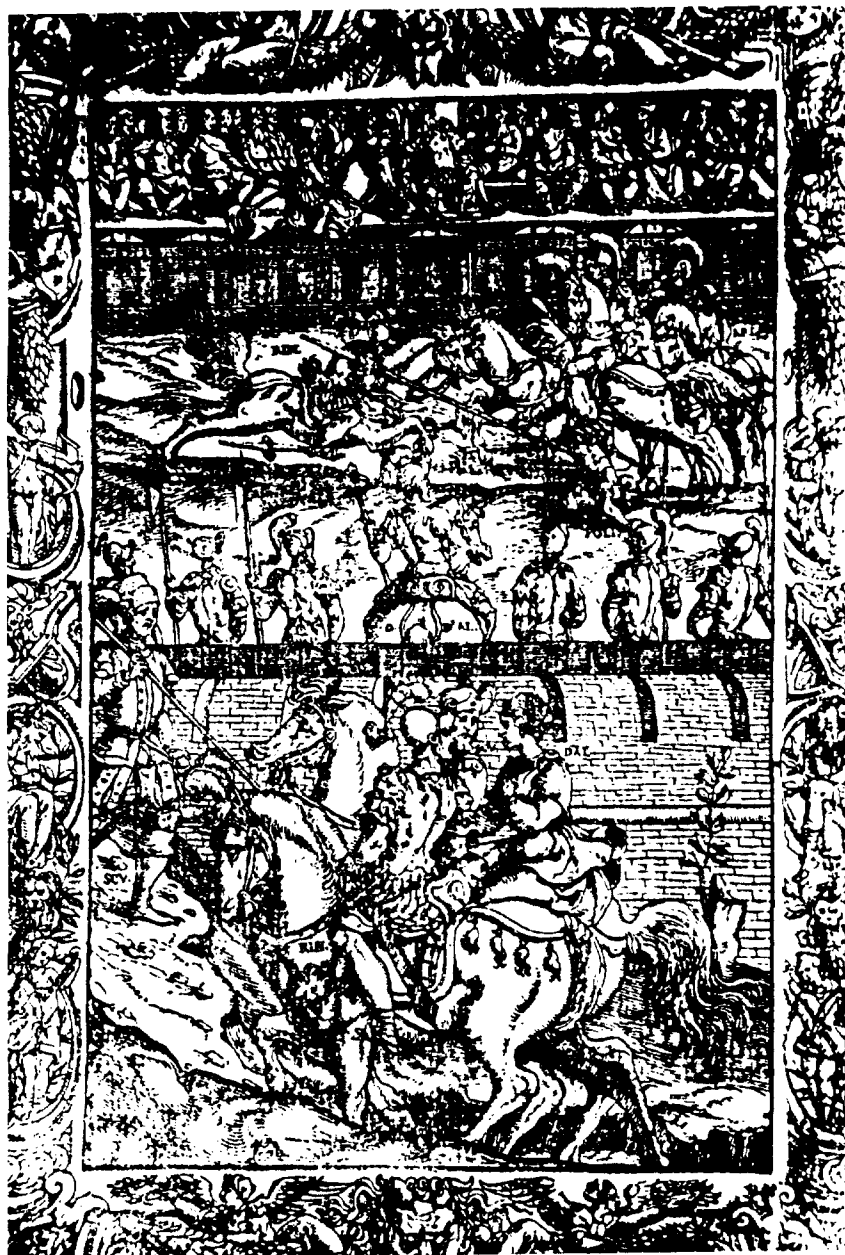


fig. 41.- *Orlando Furioso*. Venecia 1568.  
Perugia. Biblioteca Augusta.



fig. 42.- *Orlando Furioso*. Venecia 1568.  
Perugia. Biblioteca Augusta.

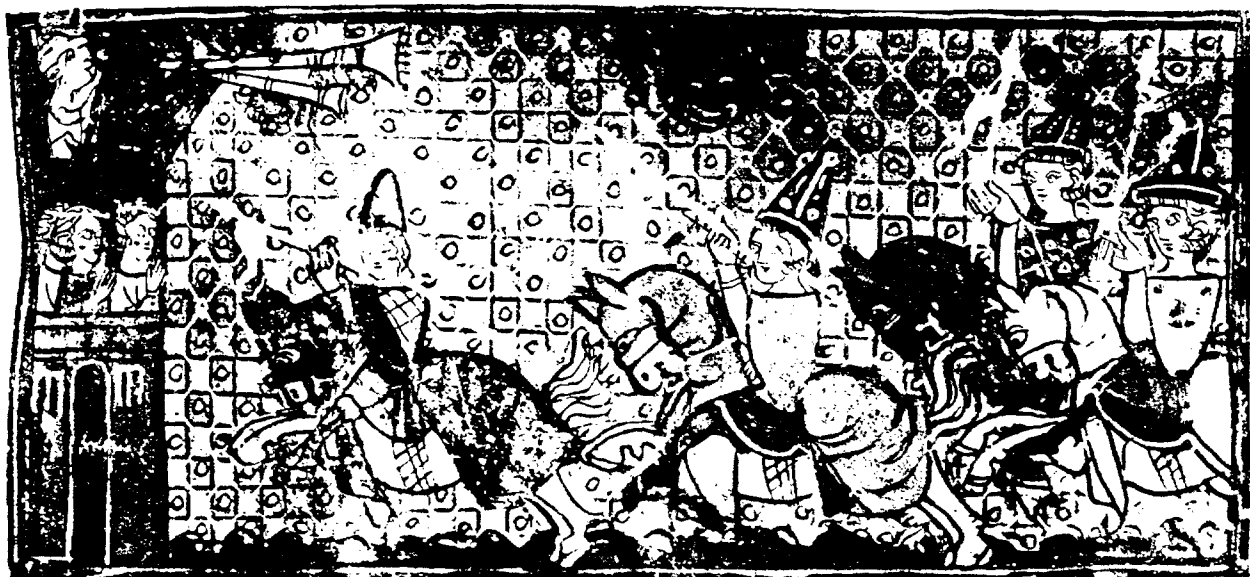


fig. 43.- Caballeros yendo a un torneo. Miniatura de principios del siglo XIV ilustrando un panfleto moralista. BL MS Royal 19. C.I. f. 204.



fig. 44.- Justas organizadas por Eduardo III en honor de la condesa de Salisbury, en 1342. Copia del siglo XV de las *Crónicas de Froissart*. Oxford, Bodleienne, MS Laud. Misc. 653 f. 5.



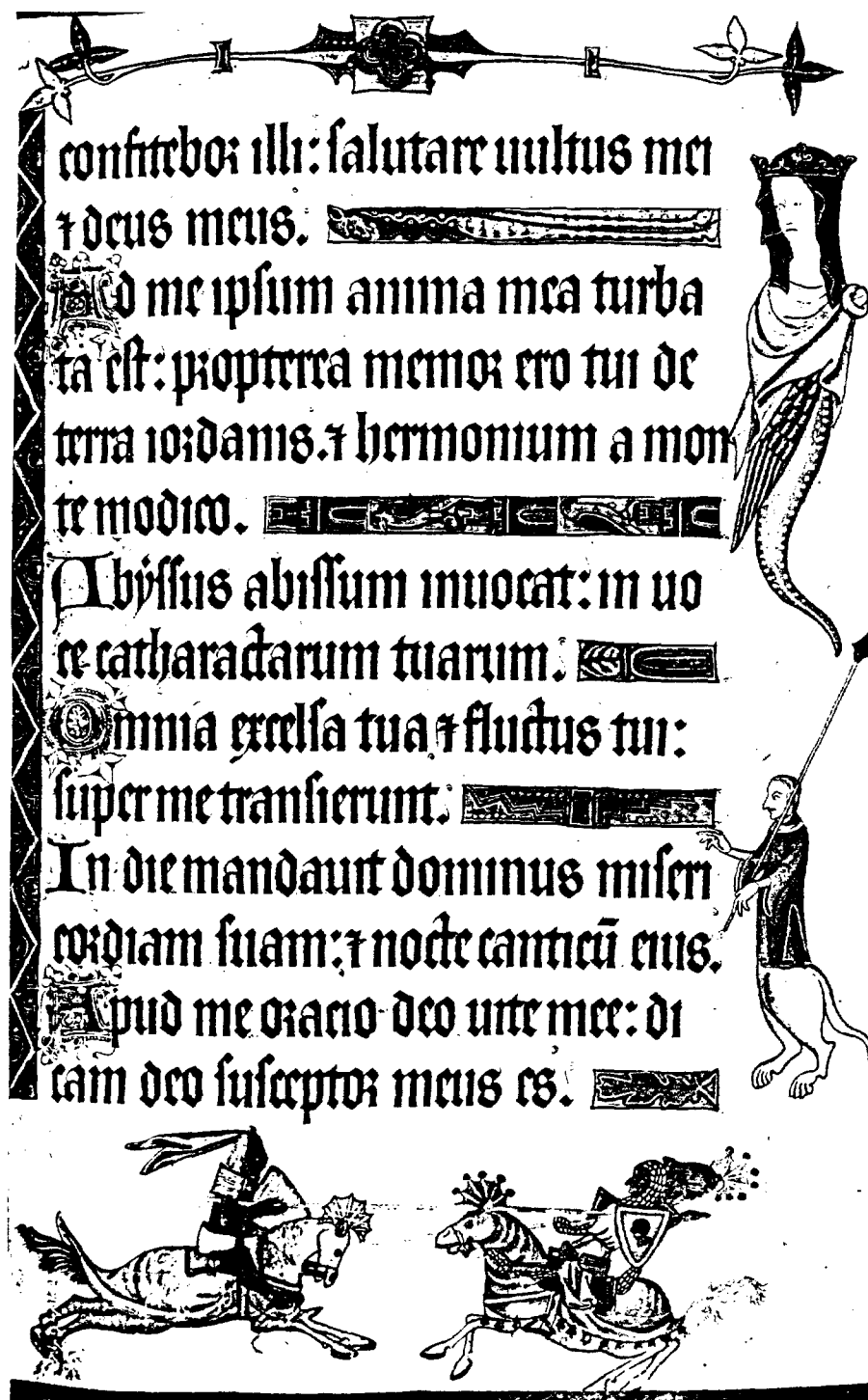


fig. 45.- Página del *Salterio de Luttrell*, de 1340, con una  
 miniatura a pie de página donde aparece  
 representada la victoria de un caballero sobre un  
 sarraceno. Las justas con disfraces de Eduardo III  
 pudieron ser similares a esta escena.  
 BL MS Add 42130 f. 82.



fig. 46.- Restos de un fresco de Pisanello, representando un torneo, en el palacio de los duques de Mantua.



fig. 47.- Boceto de los frescos de Pisanello, en el palacio de los duques de Mantua.

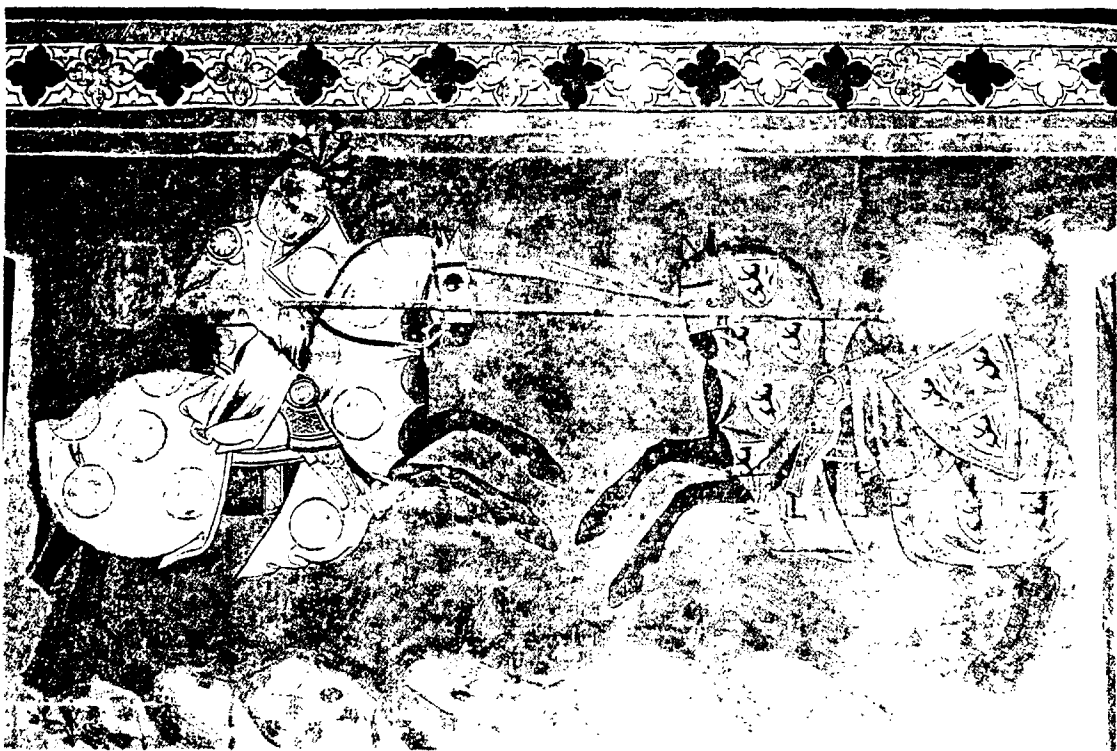


fig. 48.- San Gimignano. Palacio Comunal,  
Sala del Consejo General (llamada de Dante).  
Fines del siglo XIII.



fig. 49.- San Gimignano. Palacio Comunal,  
Sala del Consejo General (llamada de Dante).  
Fines del siglo XIII.

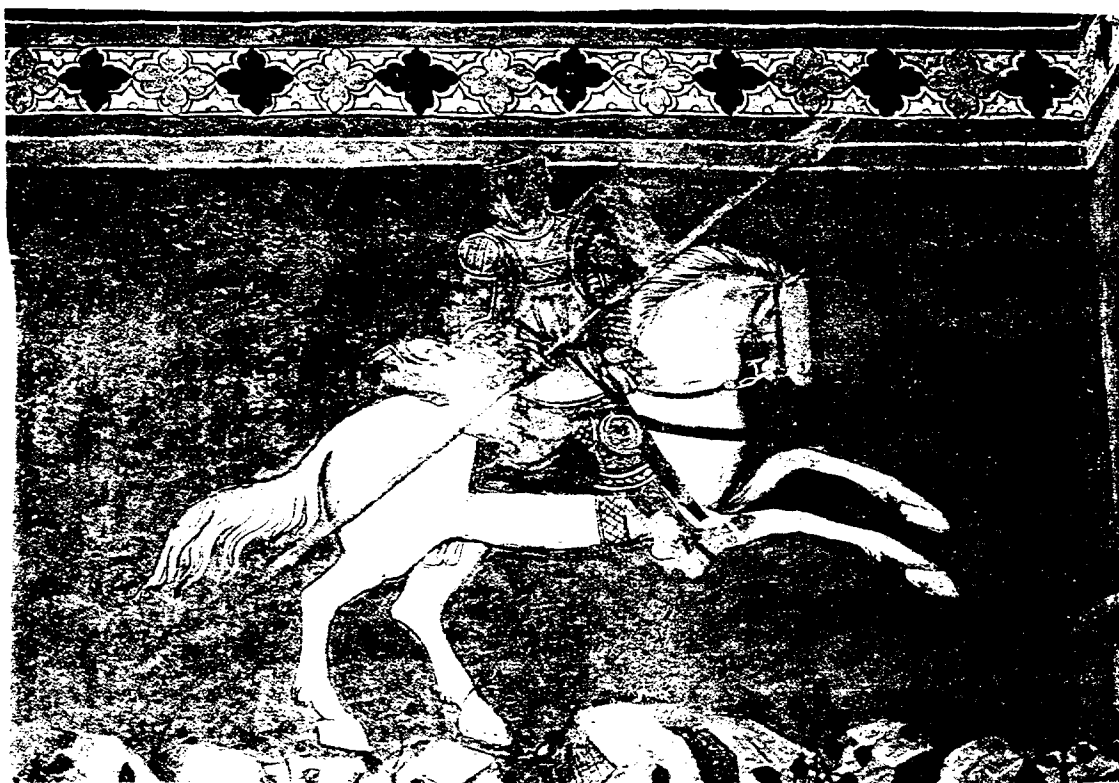


fig. 50.- San Gimignano. Palacio Comunal,  
Sala del Consejo General (llamada de Dante).  
Fines del siglo XIII.

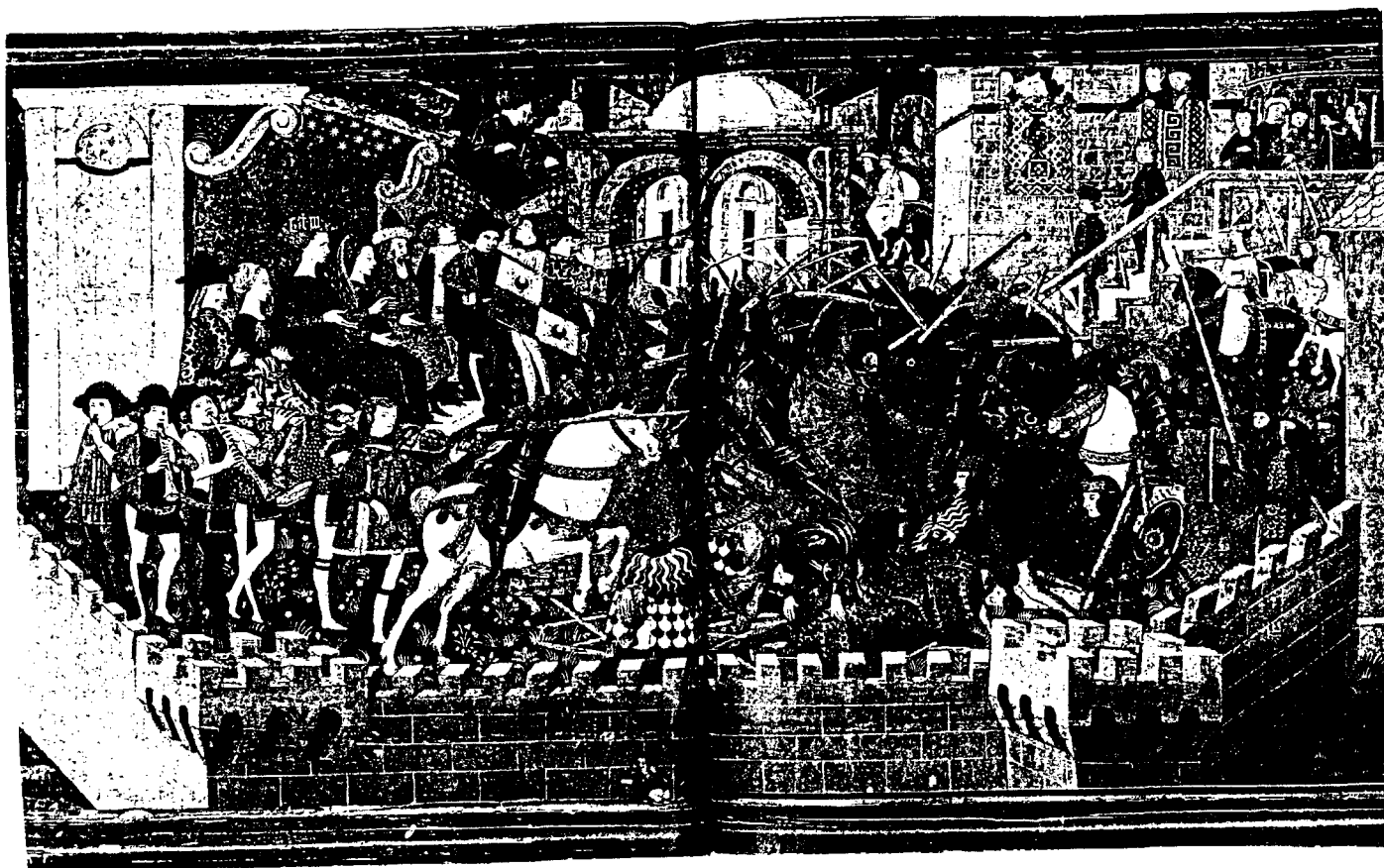


fig. 51.- "Mêlée" ciudadana pintada por un artista florentino en un cofre de boda a fines del siglo XIV. Museo, Tours.

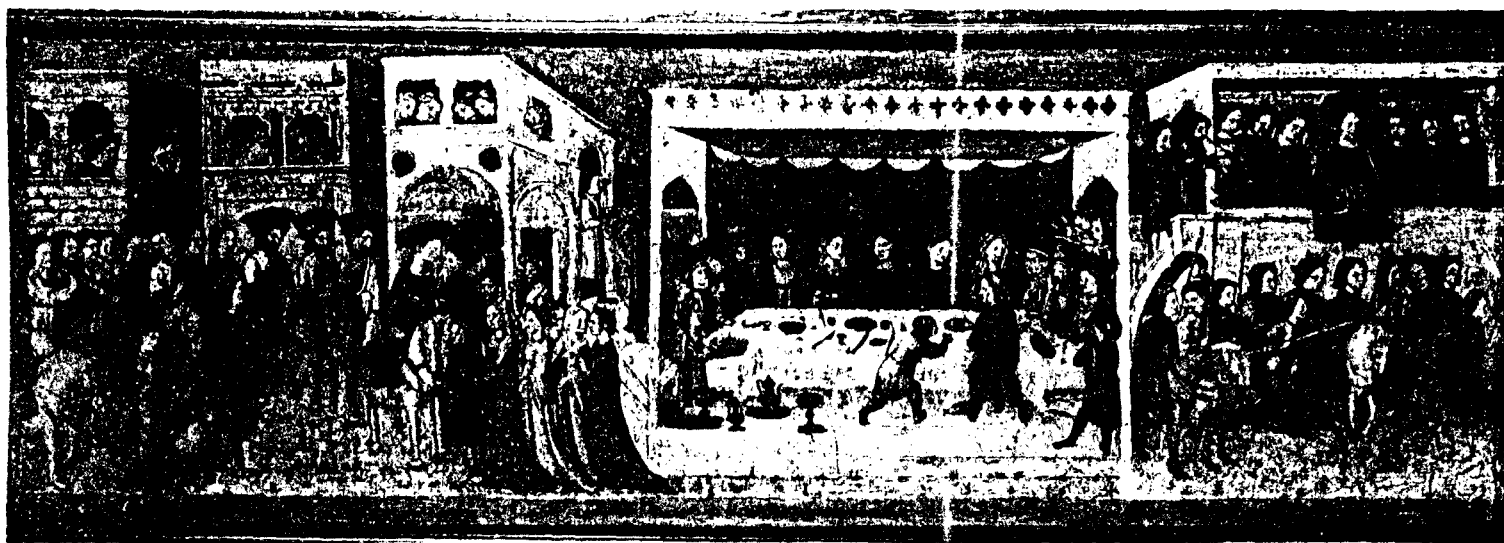


fig. 52.- Cassone o cofre de boda italiano, del siglo XIV, representando un banquete y un torneo. Colección Torella, Barcelona.



fig. 53.- Florencia. Archivo del Estado: *Mercanzia*,  
n. 11299.



fig. 54.- Florencia. Palacio del *Arte della Lana*, fresco  
de la primera mitad del siglo XV.





fig. 55.- Pequeño cofre. Orvieto.

Museo de la *Opera del Duomo*.

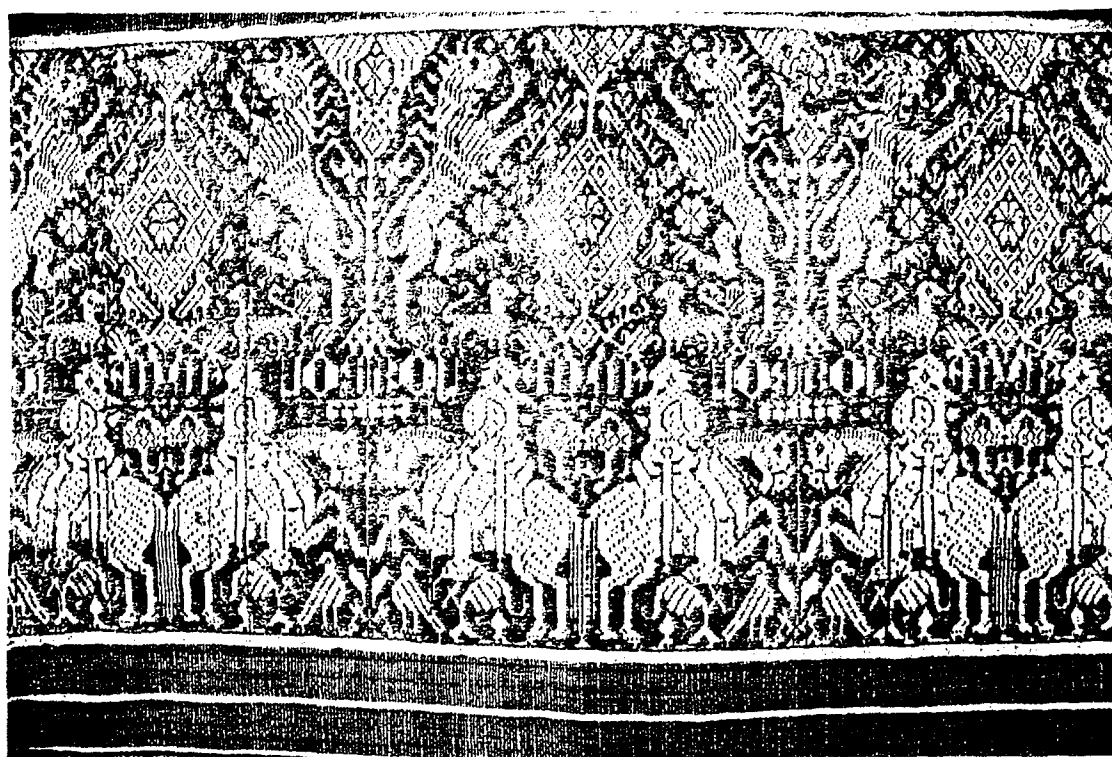


fig. 56.- Perugia. Galeria Nacional de Umbria.  
Donación Rocchi (inv. n. 911). Siglo XV.



fig. 57.- Roma. Colección privada.  
Principios del siglo XVI.



fig. 58.- Faenza. Museo Internacional de la Ceramica.  
Principios del siglo XVI.



fig. 59.- "Torneo de los Caballeros de Gran Bretaña e Irlanda" organizado en Bayona en 1565. De la serie de tapices conmemorando las fiestas de Catalina de Médicis. Florencia, Uffizi.

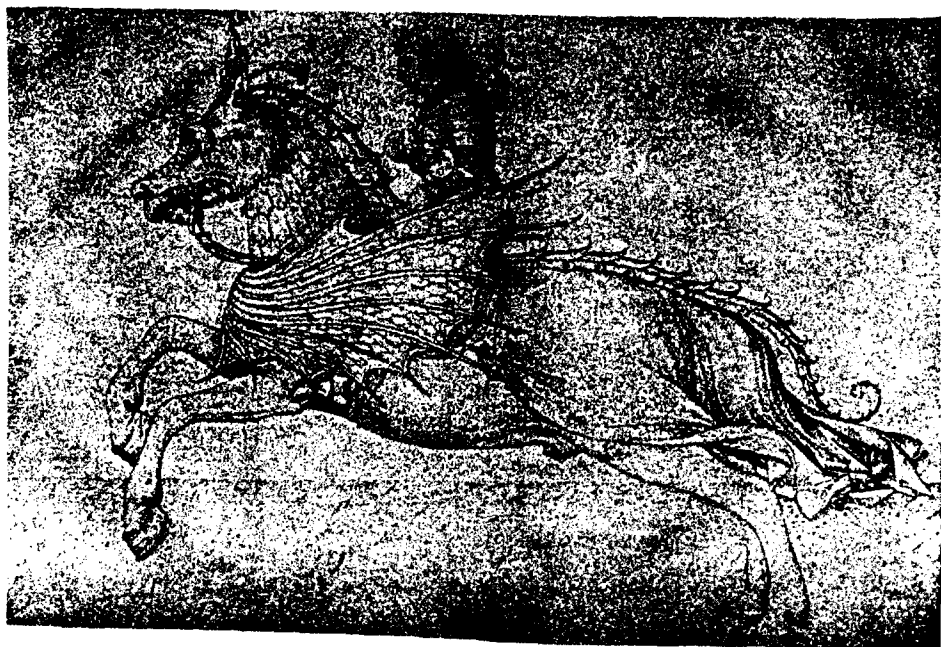


fig. 60.- Dibujo de Jacopo Bellini representando un caballo y su caballero con armaduras fabulosas. Podría tratarse de un apunte para un disfraz de justa. Jacopo Bellini, The Louvre sketchbook, Woodbridge, 1986.

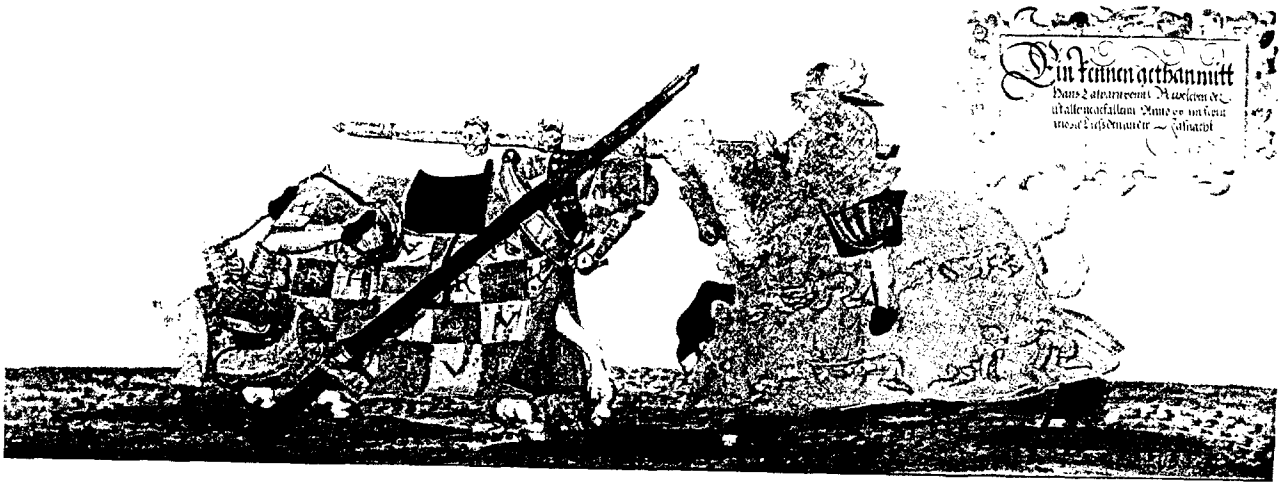


fig. 61.- Augusto de Sajonia desarzona a Hans Caspar von Ruxleben, en el transcurso de una justa en Dresde, 1466. (Ernst Haenel, *Der saechsichen Kurfuersten Turnierbücher...* 1910).

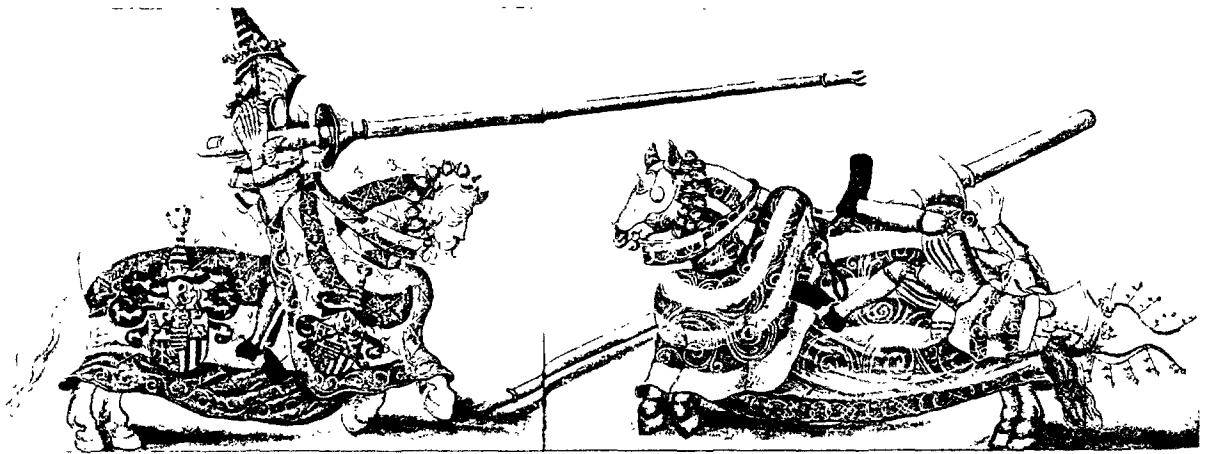


fig. 62.- Juan Federico I de Sajonia, llamado el Magnánimo, desarzonado a un adversario desconocido. (Ernst Haenel, *Der saechsichen Kurfuersten Turnierbücher...* 1910).



fig. 63.- Derrota de Enrique, duque de Sajonia, frente al  
emperador Maximiliano, en Innsbruck, en 1498.  
(Ernst Haenel, *Der saechsischen Kurfuersten  
Turnierbücher...* 1910).

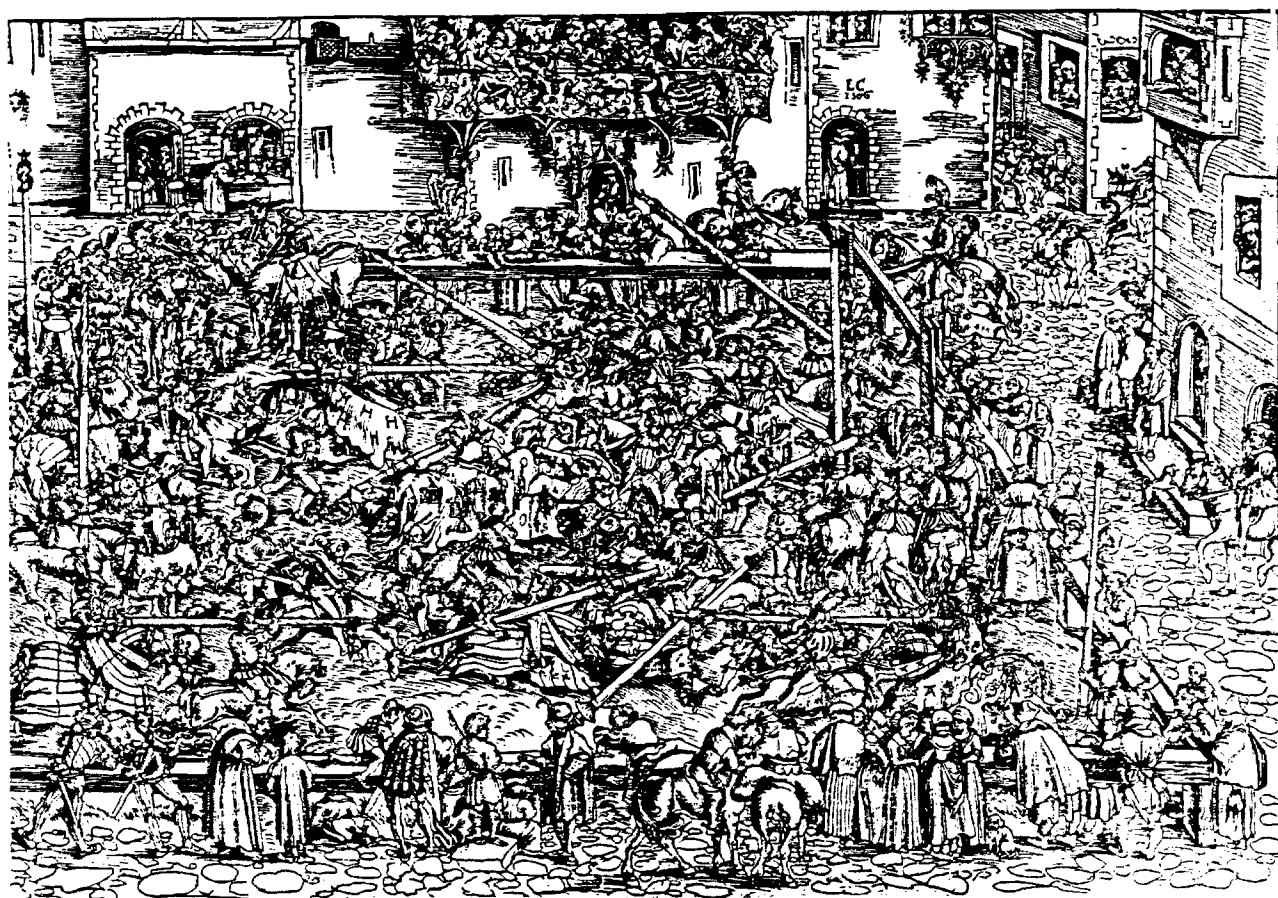


fig. 64.- Grabado de Lucas Cranach, fechado en 1506: "mêlée"  
en la plaza del mercado.

Radio Times Hulton Picture Library, Londres.



fig. 65.- Grabado de Lucas Cranach, fechado en 1506:  
torneo colectivo.  
Radio Times Hulton Picture Library, Londres.



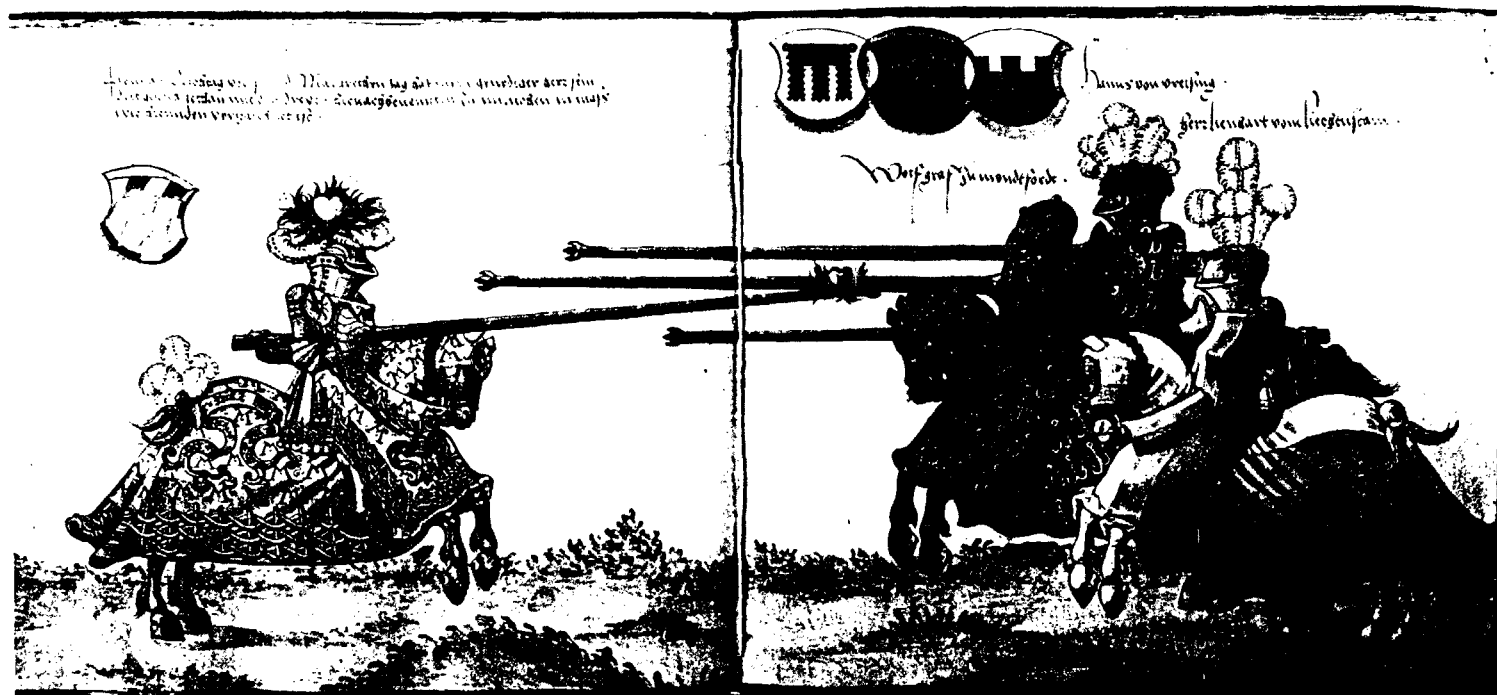


fig. 66.- Guillermo IV de Baviera en una justa, el 11 de julio de 1510 en Munich, contra el conde Wolf von Montfort, Haus von Pressing y Leonhard von Liechtenstein. Munich, Bayerische Staatbibliothek, Ms Cgm 1929 ff. 8 v-9.

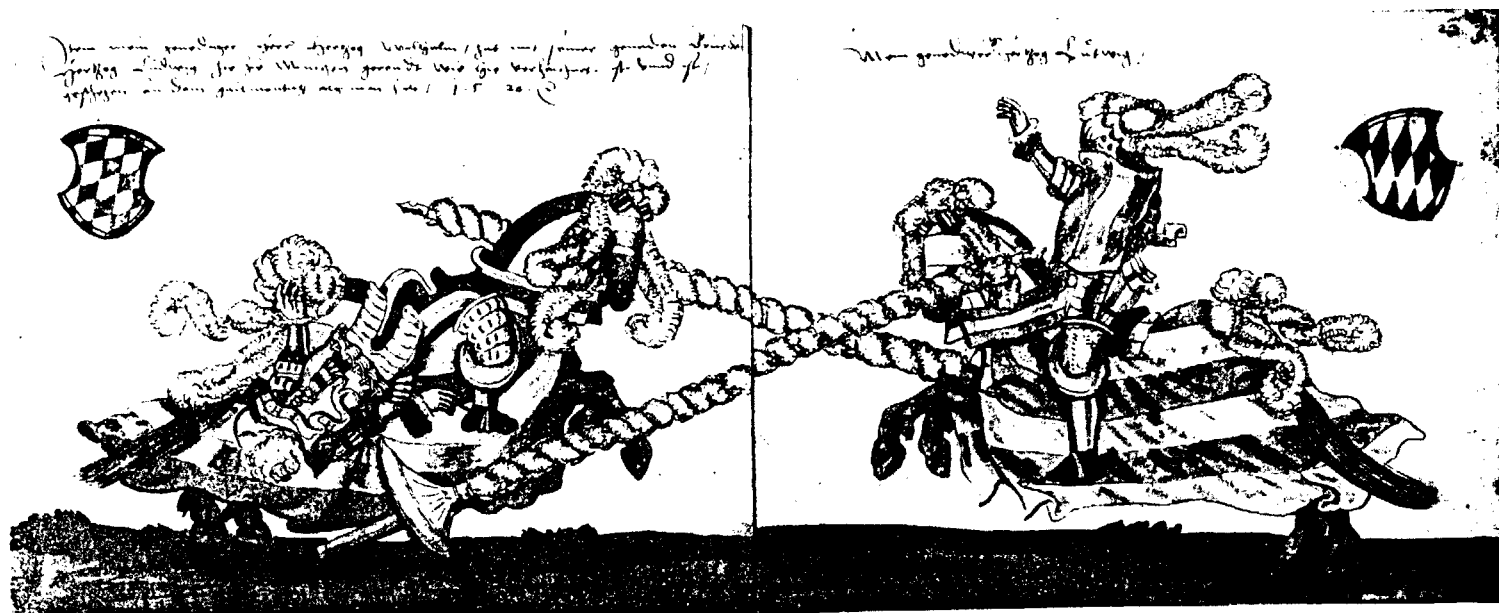
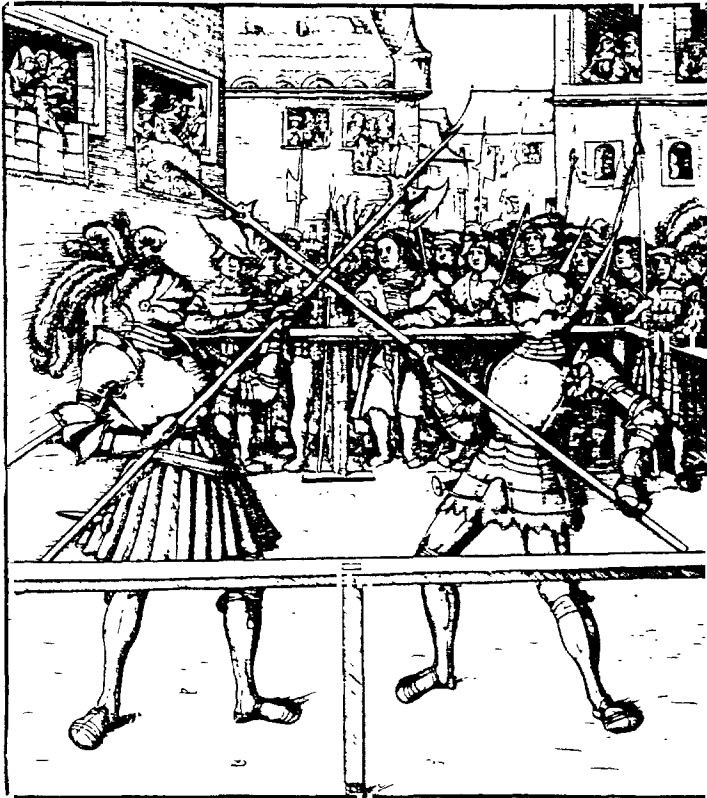


fig. 67.- Guillermo IV es desarzonado por su hermano Luis,  
durante una justa en Munich, en julio de 1520.  
Munich, Bayerische Staatbibliothek,  
Ms Cgm 1929 ff. 8 v-9.



figs. 68, 69, 70 y 71.- Ilustraciones de *Der Weisskünig*.  
Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen 6, Viena 1888.



figs. 72, 73. 74 y 75.- Ilustraciones de *Der Weisskünig*.  
Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen 6, Viena 1888.



fig. 76.- Marx Walther, en una justa de Cuaresma.  
Munich, Bayerische Staatbibliothek,  
Ms Cgm 1930 ff. 31 v-14.

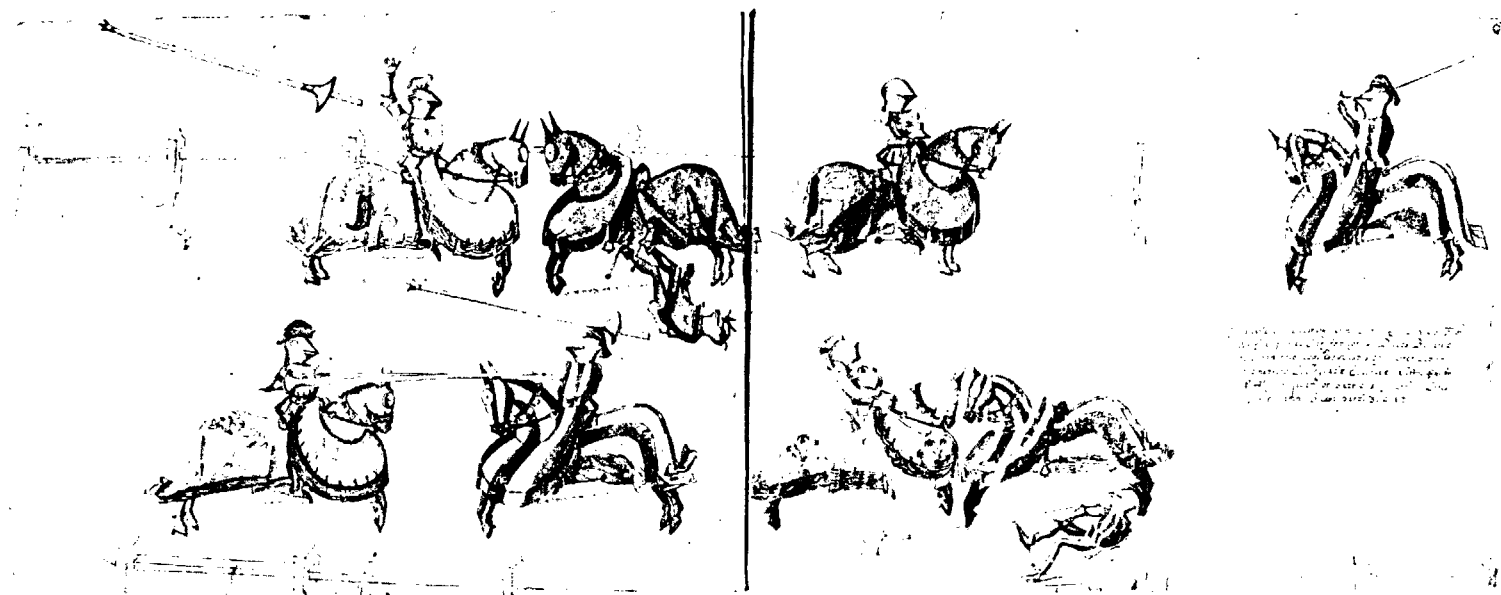


fig. 77.- Marx Walther en Nuremberg, el 6 de febrero de  
1492. Munich, Bayerische Staatbibliothek,  
Ms Cgm 1930 ff. 10 v-11.

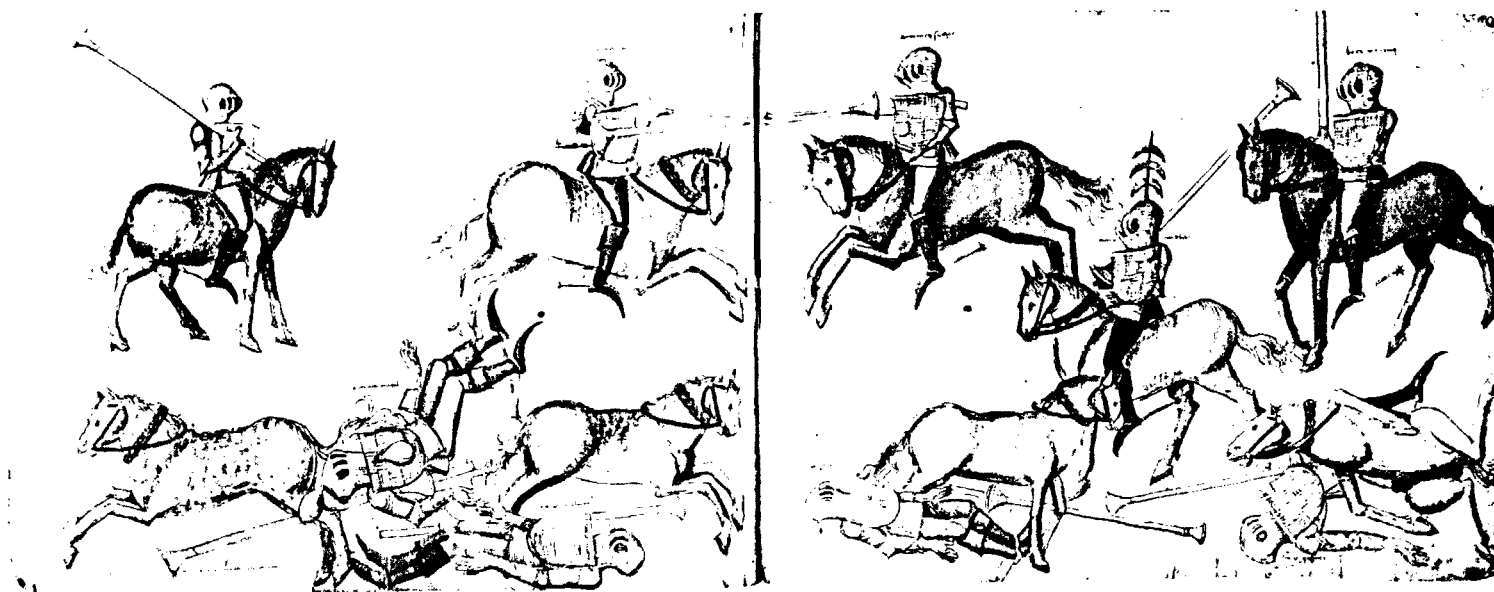


fig. 78.- El libro de las justas de Marx Walther.  
Munich, Bayerische Staatbibliothek,  
Ms Cgm 1930 ff. 7v-8.



fig. 79.- El libro de las justas de Marx Walther.  
Munich, Bayerische Staatbibliothek,  
Ms Cgm 1930 ff. 3v-4.





fig. 80.- Marx Walther haciendo su entrada en las lizas de Nuremberg.

Munich, Bayerische Staatbibliothek,  
Ms Cgm 1930 ff. 20v-21.



fig. 81.- Bohordando. Techo procedente de Teruel, en  
Colección Plandiura. Barcelona.



fig. 82.- Justa. Siglo XIV. Catedral de Teruel.



fig. 83.- Justa. Siglo XIV. Colección Varez, Madrid.

**B**enignus est dominus et misericors  
dominus et valentia quod  
regem domini iustitiae  
intra illa iustitiae  
intra illa iustitiae

Vinea de au  
tule me iat  
Anof morib  
de vinea au  
cari ag au  
ne-  
si-  
cu-

**C**ette  
de ce  
c'est  
l'ami  
repré  
un  
les  
les

*Ordenament de bataylla segons observança.*

- 947 -

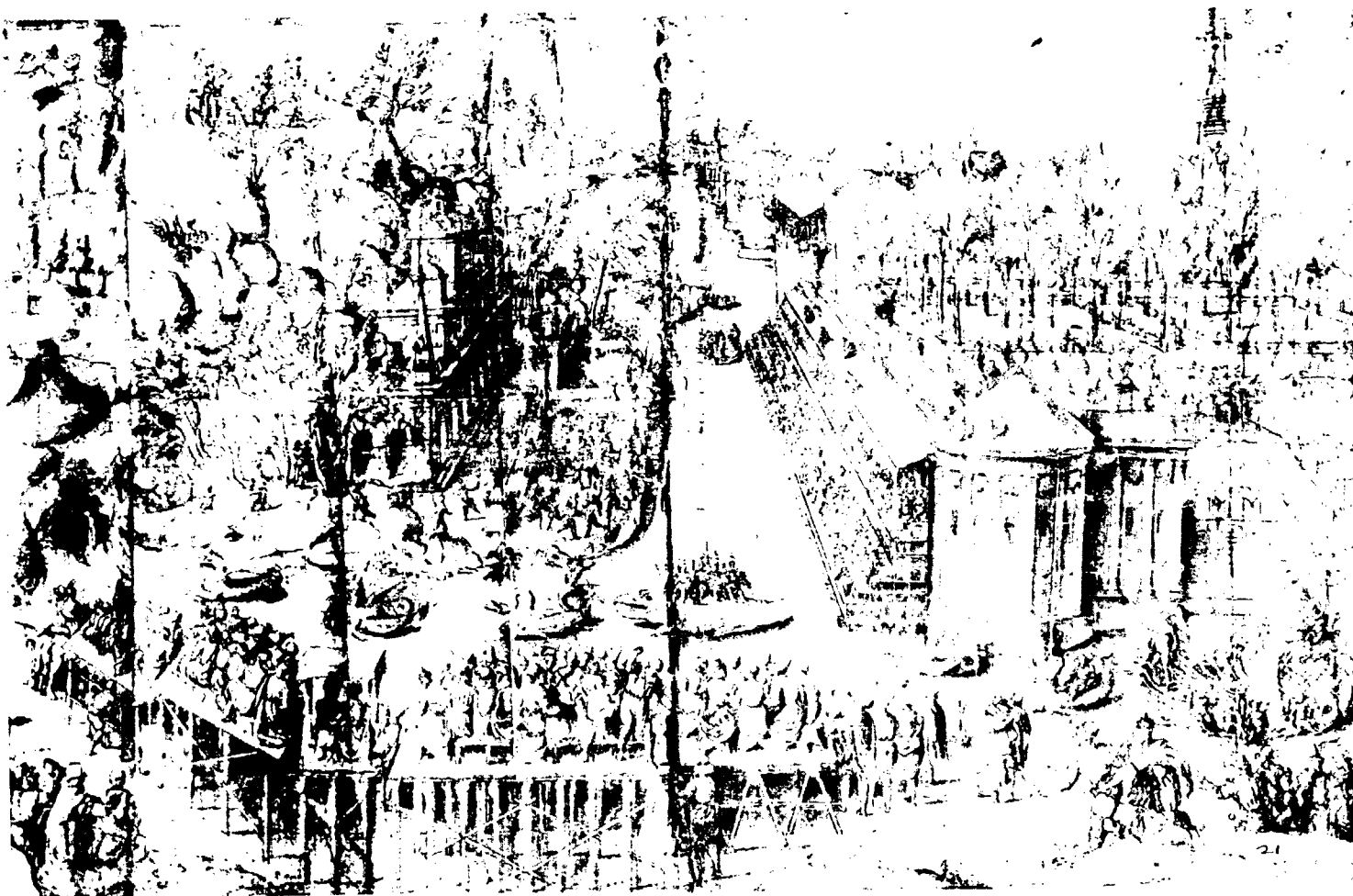


fig. 85.- Puesta en escena para un *tournoi à thème* en la  
corte de Este en Ferrara, *L'Isola Beata*, 1569.

6. LA CULTURA DEL TORNEO

6.2. EL JUEGO DE LA GUERRA.

6.2.1. Evolución del torneo.

6.2.1.1. Traité de la Forme et  
Devis d'un Tournoi del  
Rey René.

6.2.2. Las justas.

6.2.3. El Paso de Armas.

6.2.4. Del modo de luchar.

6.2.5. Notas bibliográficas.

## 6.2. EL JUEGO DE LA GUERRA

Los principales tipos de festivales que existieron en la Edad Media (y que encontraron su continuación en el Renacimiento, aunque con modificaciones) fueron la entrada real, la mascarada en interiores o entretenimiento y el torneo. Con este último término aparecen descritas actividades muy diversas que es necesario matizar.

### 6.2.1. Evolución del torneo (1)

El torneo fue, tal y como afirma Jusserand el "grand sport du Moyen Age" (2), cuyo lugar de origen es, para este autor, la zona francesa: "De primitifs tournois, sortes de batailles rangées, sans haine de part ni d'autre, étaient livrés pour l'amusement dès l'époque des Carolingiens et, si l'on veut remonter plus loin, du temps même des Galois. Si l'origine est incertaine, aucun doute n'est possible quant au développement et à la vulgarisation de ce jeu. C'est chez nous qu'il se propagea d'abord et ce sont les Français qui enseignèrent ce rude sport aux autres peuples." (3) En apoyo de esta tesis, Georges Duby nos dice que "...este deporte, como hoy las corridas o el rugby, no se practicaba en todas partes. Quien vivía en Inglaterra y quería dedicarse a ello,..., tenía que atravesar el canal de la Mancha." y continua diciendo que el paraíso de los participantes en los

torneos estaba delimitado por una línea que pasaría por Fougères, Auxerre, Epernay y Abbeville. (4)

Un mundo separa el confuso enfrentamiento del siglo XII del espectáculo fastuoso del XVI, y sin embargo, ambos poseen elementos comunes que los vinculan. En esta evolución Bouet considera que está ya presente la noción de deporte moderno: "L'apparition de limites dans l'espace et dans le temps, notamment, et tout à fait caractéristique et anticipe de que nous fait connaître le sport moderne." (5)

Desde sus orígenes, el torneo cumplió una función militar, la de entrenar a los caballeros en el manejo de la espada y la lanza, enseñarles a luchar en grupos e inculcarles la virtud del valor. El torneo, como expresión de caballería cortés, fue una forma de festival esencialmente septentrional, aunque hubo una vigorosa tradición italiana. Sus metáforas e iconografía se inspiraban en las leyendas artúricas (figs. 1 a 4; diaps. 53 a 56) y en los libros caballerescos medievales, aunque el proceso de interferencia u ósmosis se producía entre lo real y lo caballeresco en doble dirección. (6)

La historia del torneo empieza en el mismo periodo en el que los conceptos de caballería y la ceremonia de admisión en la orden caballeresca se cristalizan de modo que ambos se identifican, o sea, durante los cien años, más o menos, que transcurren entre mediados del siglo XI y mediados del XII. Los torneos eran fundamentalmente la expresión de una sociedad aristocrática y guerrera. El simulacro de combate y el entrenamiento militar eran dos actividades inseparables.

El torneo tuvo una prehistoria que no está demasiado clara. Jusserand nos transmite la opinión de la época según la cual el origen era unánimemente atribuido a la guerra de Troya: "Toutes les races royales d'Europe se rattachaient au



vieux Priam, tous les peuples étaient des Troyens émigrés: Français, fils de Francus; Bretons d'Angleterre, fils de Brutus; Écossais, descendants de Scota. Le noble jeu d'échecs avait été inventé sous les murs de Troie; et l'on ne pouvait manquer de découvrir que le jeu plus noble encore du tournoi remontait aux mêmes temps. Pour tous les gens instruits, les tournois furent les "jeux troyens" par excellence, *Trojanum ludi*, inventés toutefois un peu après la guerre, par Énée, lorsque'il fit inhumer Anchise, son père, dans la Sicile". (7)

A pesar de esto, una dudosa tradición atribuye el "invento" de los torneos al caballero angevino Godofredo de Preuilly, muerto en 1066, no volvemos a oír hablar de ellos hasta el año 1100 aproximadamente, y no son aludidos en los primeros cantares de gesta. Algunos de los escritores que, en el siglo XII, utilizan primero esta palabra la consideran un neologismo. Sin embargo, al final del primer cuarto del mismo siglo, los torneos eran ya muy populares en Francia, de manera especial en el norte. En el reinado de Enrique I de Inglaterra, Osbert de Arden se refiere en un documento a las lanzas pintadas que lleva cuando va a Ultramar a participar en torneos; Galbert de Brujas nos cuenta que el conde de Flandes, Carlos el Bueno, asesinado en 1127, "frecuentaba los torneos en Normandia y Francia y también fuera del reino, y así mantenía a sus caballeros entrenados en tiempo de paz, y por esto se propagó su fama y su honor y el de su país". Otto de Freising menciona lo que él llama un torneo en Wurzburg, en 1127. (8) En 1130, como ya vimos, durante el concilio de Clermont, se prohíben los torneos. Ya habían alcanzado tan enorme popularidad como para causar preocupación a una de las autoridades universales de la Cristiandad.

Durante el medio siglo siguiente, las referencias a los torneos son infinitas, lo que evidencia que el conocimiento que se tenía de ellos era general e igualmente generalizada su práctica.

Aunque en la mayor parte de los relatos de los primeros torneos aparece alguna concesión al aspecto novelesco, podemos decir que las descripciones de los torneos en los *romans* de Chrétien de Troyes, parecen ajustarse bastante a los relatos históricos, así como sucede en la biografía rimada de Guillermo el Mariscal. (9) En ambos casos se pone de manifiesto claramente que los torneos del siglo XII eran tan violentos que casi no se diferenciaban de una auténtica batalla. (10) Se anunciaba el día en que se realizaría el torneo y, si éste iba a ser muy importante, era propagado dos o tres semanas antes por los mensajeros. También se establecía con anticipación el emplazamiento del torneo, que era una amplia zona que permitía la extensión de la contienda por el campo y por los pueblos. Los límites del torneo acostumbraban situarse entre dos municipios. No había lizas y los únicos lugares en donde los participantes podían estar a salvo eran los "refugios" acordonados en los que se les permitía descansar y quitarse las armas. Por regla general, los participantes estaban divididos en dos equipos: angevinos y franceses, o ingleses del norte y del sur, por ejemplo, y formalidades como la de situarse juntos los caballeros en una determinada zona o "marca", se efectuaban con rapidez. Los relatos más antiguos nada dicen sobre los jueces o árbitros, y aunque las principales armas eran la lanza y la espada, prácticamente nada que semejava un palo estaba excluido, aunque el uso de saetas y flechas parece que era reprobado. Se hacían prisioneros y se pedía rescate por ellos; sus caballos y sus armaduras eran el botín legítimo de sus capturadores.

Entre la guerra de ficción y la realidad, la línea divisoria era realmente muy sutil. La batalla no difería del torneo nada más que en la intención, ya que no se pretendía matar al jefe del otro bando. Por lo demás se daba el mismo empeño en vencer al adversario para despojarle, la misma violencia, idénticos golpes e idénticas estratagemas y, por la noche, se repartían los premios concedidos a los mejores, se

curaban las heridas, se pagaban los rescates, se remendaban las corazas. Vencedores y vencidos dilapidando juntos (para provecho de los traficantes y de las prostitutas congregados en masa) todo el botín saqueado, el enorme montón de monedas que, en el azar del combate, había cambiando de mano en el transcurso del día. Un juego semejante se amoldaba perfectamente a esa sociedad vigorosa dominada por las gentes de guerra. Organizados por los señores de los principados feudales, esos encuentros que les reunían periódicamente en los lindes de sus territorios, en los que intercambiaban regalos y discutían los próximos matrimonios, les servían además como medio para canalizar los sentimientos nacionales. De evidente utilidad, especialmente para los jóvenes caballeros ávidos de gloria que rivalizaban para destacar, las competiciones eran a la vez ejercicios necesarios de entrenamiento, exhibiciones de valentía, instrumento de selección, ocasiones en fin para desfogarse cuando las hostilidades reales se interrumpían. Así esos enfrentamientos tumultuosos ocupaban un lugar en medio de los elementos reguladores del orden social.

Resulta difícil definir los torneos como un "juego", ya que en ocasiones podían llegar a ser incluso más peligrosos que las propias batallas, como el famoso torneo de Neuss, cerca de Colonia, celebrado en 1240 que supuso la muerte de sesenta caballeros. (11) Ahora bien, este peligro jugaba un importante papel ya que "no hacía sino acentuar los valores de una clase que recordaba en esos ejercicios el porqué de su privilegiada situación en la sociedad." (12)

Que existía esta peligrosidad se desprende también de los relatos, como en el caso del torneo celebrado en la llanura de Tenebroc y descrito por Chrétien de Troyes en el *Erec*, (13) que podría pasar sin dificultad por una batalla real. A esta confusión se prestan igualmente algunas representaciones iconográficas, donde a no ser por el texto

que las acompaña, sería imposible establecer con absoluta certeza si se trata de un juego o de una batalla lo que allí aparece reflejado, ya que en ocasiones se trata de accidentes mortales, como en la *Antología Manesse*, donde se recoge la muerte en la liza del duque Jean de Brabat [fig. 5; diap. 3 (escena superior izquierda)] o en la versión alemana de la leyenda de Tristán, cuando el padre de éste, Rivalon, es herido durante un torneo. (fig. 6; diap. 57)

Es difícil, por lo tanto, intentar establecer las normas dentro de las cuales el torneo se desarrollaba. Jusserand considera que había dos tipos fundamentales, para el "dans la période la plus récente, le tournoi était une bataille unique, à champs et temps limités. Dans la période la plus ancienne, le tournoi était une guerre d'un jour, sans haine bien entendu, mais à champ immense, avec tous les incidents, charges, fuites et retours offensifs que suppose une guerre." (14)

Parece que el combate en plena naturaleza, sin delimitación del terreno y sin barrera, que floreció en el siglo XII no tuvo ya continuidad en el siglo XIII, desde finales de este siglo podemos ver como comienza un gradual esfuerzo por disminuir la violencia en los torneos. Cada vez se insistía más en que debían de utilizarse armas reducidas (armas à *plaisance*, en otra expresión más reciente, como opuestas a las armas à *outrance*) (15) y evidentemente en algunos enfrentamientos (en especial en aquellos llamados *bohordos*) se utilizaba la armadura de cuero almohadillado y no se empleaban armas de hierro. Se empieza a oír hablar de jueces del torneo o *diseurs* (fig. 7; diap. 58) y a delimitar con exactitud la zona en que se realizará, así como los límites del campo, para que los jueces pudieran ver todos los incidentes y otorgar los premios a los que habían sido los mejores en cada bando.

Este intento de diferenciación entre la guerra y el juego, que se manifiesta claramente en la denominación de las armas que aparecen en los inventarios con los nombres de arnés *pro justis* o *pro torniamentis* y de arnés *pro guerra*, no significó que los caballeros acudieran a las fiestas protegidos siempre con piezas reforzadas, de mayor defensa pero de menor movilidad, ni que emplearan armas ofensivas desprovistas de sus elementos punzantes.

En las cartas de desafío (fig. 8; diap. 59), la elección de las armas constituía un largo tema de debate. Cuando un caballero requería a otro para una batalla a ultranza, le concedía elegir las armas con las que se enfrentarían en el campo cuadrado (fig. 84 del capítulo anterior). Victoria Cirlot distingue, en el siglo XV, cuatro grados distintos de intensidad en el armamento elegido: 1. el combate realizado con armés de justa, 2. el enfrentamiento con armas acostumbradas a llevar en la guerra, 3. el empleo del arnés de guerra pero con supresión de piezas defensivas, y 4. la renuncia consciente y voluntaria a utilizar la perfeccionada defensa ofrecida por la innovación armamentística del siglo XV, el arnés blanco, y el uso de modos defensivos propios de épocas anteriores. (16)

Sin embargo, en ocasiones, es difícil saber el uso a que destinaron algunas de las armas que han llegado hasta nosotros, como en el caso del escudo del siglo XIII de Conrad de Thuringe, cuya delicada decoración sugiere que debió de ser utilizado probablemente para torneos y no para la guerra, aunque ignoramos cual fue realmente su destino. (fig. 9; diap. 60)

Los torneos, que habían comenzado como prácticas contrarias al orden social y que habían estado sometidos a diversas prohibiciones, a medida que la edad media se fue acercando a su fin, se fueron realizando cada vez más bajo los

auspicios del gobierno y, lo que habia sido un enfrentamiento bélico privado, se transformó en un ritual festivo de homenaje y servicio a la corona.

En este sentido resulta emblemático el caso de René de Anjou (1409-1480), a quien Strong define como "erudito, poeta, artista, arquitecto, amante cortés y valiente hombre de armas que mantenía una corte brillante e influyente" (17), que en 1460, realizará una prolija descripción de como debían de llevarse a cabo los torneos en su *Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*. (18) Sin embargo es muy probable que jamás se realizase (ni siquiera en la corte d'Anjou) ninguno que siguiese estas normas, que destacan por su sobriedad y su clasicismo, frente a la fantasía que su autor o inspirador (fig. 10) (19) mostró en la realidad, como en los pasos de armas que organizó en 1445, en Nancy, con ocasión de la boda de sus hijas Margarita y Yolanda, o en 1448, con la fiesta de la *Chasteau de la Joyeuse* que "duró cuarenta días e incluyó un torneo cuya característica principal fue el desfile hasta la palestra en el cual participaron unos turcos llevando unos leones sujetos con cadenas de plata", o, el aún mas extraordinario, *Pas de la Bergiere* en Tarascon en 1449, donde "la tribuna era una casita con techo de paja. En un extremo de la palestra había *une gente pastourelle* cuidando con su *houette* a sus *brebiettes*, debajo de un árbol en el que habían colgado los escudos de los contendientes, blanco y negro, *tristesse et liesse*. Ellos, naturalmente, llegaron vestidos de pastores y acompañados de *deux gentilz escuiers pastoreaux*". (20)

6.2.1.1. *Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi* del Rey René (21) (fig. 11; diap. 61)

Dentro de la prolija producción literaria de René de Anjou (fig. 12; diap. 62), esta obra ocupa un lugar aparte. Ni

ficción, ni alegoría, ni obra poética, se trata, como indica su título, de un tratado de interés sobre todo técnico y documental. La meta última de la obra es, según afirmación del propio autor en la introducción "déclarer et deviser les façons, statuts et cérémonies qu'il appartient de garder pour bien faire et honorablement accomplir [un] tournoi."

El estudio de las fuentes utilizadas por el Rey René para la redacción de su manuscrito está aun por hacer. Parece (según él mismo afirma) que tenía conocimiento por propia experiencia de los usos y costumbres seguidos en Alemania, en Flandes y en Brabante. Los usos franceses, por el contrario, confiesa el autor, haberlos "trouvés par escripture". De esta manera afirma haber "fait et compilé une quatrième façon de faire".

Con la insistencia en las ceremonias previas, y la somera descripción que hace de las reglas del combate propiamente dichas, el tratado del rey René aparece como un texto sumamente característico de la evolución seguida a fines de la Edad Media por los torneos, "spectacle ritualisé et parade formaliste respectueuse d'une étiquette de plus en plus stricte", como han sido definidos por Philippe Contamine.

El libro se dedica exclusivamente a los torneos, dicho de otro modo, a los combates colectivos entre dos grupos. No se hace referencia a otro tipo de enfrentamientos, como las justas, que tenían lugar entre dos caballeros exclusivamente.

Haciendo un breve resumen podemos afirmar que la obra viene a decir que la iniciativa del torneo no puede ser tomada nada más que por un señor de estatus muy alto, en este caso es el duque de Bretaña, que tiene el papel de "seigneur appellant". Él es quien da la espada del torneo al "rey de armas" (fig. 13; diap. 63) para que la lleve, en señal de desafío, al duque de Bourbon, "seigneur défendant" (fig. 14;

diap. 64). Una vez aceptado el torneo, se eligen a los cuatro "juges diseurs" y a los escuderos, (fig. 15; diap. 65) a los que el "rey de armas" llevará a continuación los escudos del señor "appellant" y del "défendant" (fig. 16; diap. 66), repartiendo seguidamente los escudos de estos jueces entre todos aquellos que deseen cogerlos (fig. 17; diap. 67).

Después de una digresión sobre las diferentes partes del armamento necesario a los contendientes (sin olvidar al caballo) (figs. 18 a 26; diaps. 68 a 76) y sobre la disposición de la liza (fig. 27; diap. 77), el autor inicia la descripción minuciosa de la entrada del señor "appellant" y del señor "défendant", en la ciudad donde debe de tener lugar el torneo (fig. 28; diap. 78), que será seguida de la de los "juges-diseurs" (fig. 29; diap. 79) en la ciudad engalanada (fig. 30; diap. 80). Estos jueces, elegirán su casa, un "lieu de religion où il y ait cloistre", que será anunciada en la entrada por medio de una tela pintada en la que aparecerá el rey de armas teniendo las banderas de los cuatro "juges-diseurs" (fig. 31; diap. 81). Un baile cerrará esta primera jornada.

Al día siguiente se realizará el traslado, a la casa de los jueces, de las banderas, pendones y timbres de los participantes en el torneo, empezando por los de los señores "appellant" y "defendant" (fig. 32; diap. 82). Una vez dispuestas en el claustro, estas insignias son examinadas por las damas (fig. 33; diap. 83) que pueden señalar a los "juges-diseurs" las de los señores que ellas consideraban que habían murmurado de ellas. Cada caso es examinado y debidamente castigado.

El tercer día se reserva a la presentación, en las lizas, del juramento de respeto a las reglas del torneo (fig. 34; diap. 84) y a la elección, por parte de las damas, del



caballero de honor encargado de intervenir en caso de enfrentamiento demasiado violento.

Llega al fin el día del combate, con las disposiciones detalladas sobre el orden de entrada en las lizas. El combate real y el final de éste están muy brevemente descritos (figs. 35 y 36; diaps. 85 y 86). La noche de ese último día tiene lugar la entrega de premios al vencedor por una dama y dos señoritas elegidas por el caballero de honor y los jueces "diseurs" (fig. 37; diap. 87).

En el momento en que el Rey René nos da las reglas de los Torneos, las Justas eran el complemento regular de esos enfrentamientos. Él mismo, con motivo del matrimonio de sus hijas, como ya hemos dicho, organizó algunas de las más ostentosas "rassemblaient de nombreux princes et seigneurs, français et anglais, qui arboraient de magnifiques soieries, parfois même des draps d'or; de même pour les houssures des chevaux; le nombre des gentilshommes suivants, des pages et des chevaux de parade indiquait clairement la place de chacun dans l'échelle des valeurs de cour." (22)

#### 6.2.2. Las Justas

Justar es en su origen, para un caballero, lanzarse sobre su adversario a galope tendido y empujarle suficientemente fuerte como para desarzonarle, intentando, si es posible, derribar al caballero y al caballo. Posteriormente consistirá en esto o bien en romper la lanza contra el adversario. (figs. 38 a 44; diaps. 88 a 93) "Les joutes nobles ne sont plus dangereuses que par accident. On émousse les lances et l'on oblige les chevaliers à ne combattre que deux à la fois." (23) Aparecen por primera vez a fines del siglo XII y llegan a su apogeo a principios del siglo XV. "Aux XI<sup>ve</sup>, XV<sup>e</sup> XVI<sup>e</sup> siècles, les joutes sont innombrables ... Perfectionnées

d'âge en âge, demandant moins de frais que les tournois, aventurant moins de vies à la fois, mettant bien en vue la force et le courage des batailleurs jaloux de se distinguer et de n'être pas confondus avec d'autres, les joutes obtinrent une faveur de plus en plus grande et survécurent aux tournois." (24)

La primera descripción completa que nos ha llegado de este tipo de enfrentamiento es el de la justas de Saint-Inglevert, celebradas en 1388. (figs. 45 y 46; diap. 94 y 95) Ese año, cuatro caballeros franceses decidieron, de forma inhabitual, presentarse en el Parlamento de Londres para llevar una carta de desafío de justa a ultranza en Calais. Juan, señor de Beaumont, y Piers Courtenay obtuvieron del rey las licencias para acudir a Calais a defender el honor de los ingleses en el combate. En las cartas en que se estipulan las condiciones del combate, los defensores se proponían mantener la liza durante treinta días, a partir del 20 de mayo, y "délivrer toutes manières de chevaliers et d'écuyers, gentils hommes étranges, de quelques marches qu'ils soient, qui venir y voudront, chacun de cinq pointes de glaive (lanza a ultranza) ou cinq de rochet (lanza cortés), lequel que mieux leur plaira; de tous les deux si leur agrée." (25) Los que deseaban aceptar el desafío debían de tocar el escudo de guerra o de paz de uno de los defensores la víspera de día elegido para la justa, indicando qué tipo de lanza deseaban utilizar. Esta carta de desafío tuvo una gran difusión en Inglaterra donde levantó un gran entusiasmo entre los jóvenes caballeros, privados de la acción bélica (26) por la tregua de un año establecida entre Francia e Inglaterra. Un centenar de caballeros y otros tantos escuderos se trasladaron al otro lado del canal para contestar al desafío. Muchos otros fueron para ver el espectáculo. Acudieron alrededor de cuarenta caballeros de otros países. Las justas no duraron nada más que cuatro días, del 31 al 24 de mayo, y sólo enfrentaron a treinta caballeros. No hubo ningún herido grave, a pesar de

que la mayoría de los ingleses eligieron la justa a ultranza y que, según la opinión general, las "joutes furent fortes et roides et bien joutées". Numerosos caballeros fueron desarzonados y muchas lanzas se rompieron. Cuando los caballeros ingleses partieron la tarde del 24, nadie les relevó en el desafío, a pesar de que los tres mantenedores esperaron hasta mediados de junio por respeto a los términos establecidos. Al finalizar los treinta días se volvieron al reino de Francia, cubiertos de gloria e hicieron donación triunfal de sus armas a la iglesia de Boulogne.

Estas justas daban al noble la ocasión para hacer gala de su ardor y de su habilidad, pero sobre todo le permitían afirmar su rango y su riqueza. Estaban ordenadas y reglamentadas con un cuidado extremo, como toda ceremonia de corte o de caballería. Juegos corteses, las justas duraban días y eran el pretexto para impresionantes manifestaciones de lujo, tanto en los vestidos de los hombres y como en las gualdrapas (fig. 47) de los caballos o en los decorados de todo tipo. Sin embargo podemos ver como en la justa se da una mayor importancia al héroe deportivo individual que en los torneos, ésto se pone claramente de manifiesto en el reparto que se hace de premios: al que ejecutase el golpe de lanza más bello de todo el día, al que rompiese más lanzas y al que permaneciese más tiempo en su puesto sin quitarse el yelmo. (27)

El arma por excelencia de este tipo de enfrentamiento era la lanza (26), originariamente la antigua lanza recta y lisa de los primitivos torneos y de la guerra, sin embargo su longitud y su peso eran considerables. La lanza era tan larga a fin de poder mantener al enemigo a distancia; pero, de hecho, casi la mitad de su longitud era inútil ya que, a pesar de la ayuda de las correas, era necesario sujetarla por un punto próximo al centro de gravedad, por lo que una buena parte sobresalía por detrás del caballero, causandole muchas

molestias. Los tapices de Bayeux, los relieves de Módena (fig. 48) y muchas otras representaciones muestran claramente esto y el peligro resultante.

Para aumentar, en la parte delantera, la longitud disponible y la eficacia del arma, fue necesario reducir artificialmente la parte posterior, alejando lo más posible el centro de gravedad de la punta. Esto no fue excesivamente difícil, bastó con aligerar la parte delantera y hacer mas pesada la posterior. El punto en el cual se producía el ensanchamiento se cubrió con una empuñadura. (fig. 49; diap. 96) La lanza así formada es la que aparece comunmente en los dibujos y grabados, en los que el caballero aparece vestido de hierro, similar a una torre fortificada y en cuyo lado derecho se puede ver un *faultré* o *feutre* (fig. 50; diap. 97) (29), especie de saliente en el que se apoyaba el arma, con lo que con un simple movimiento de muñeca el caballero podía colocar el arma en posición de ataque sin gastar apenas fuerza y, además, evitaba que el empuje del choque tuviese que ser sostenido por el brazo y la mano exclusivamente. (fig. 51; diap. 98)

El terreno no tenía unas dimensiones preestablecidas para ninguno de los encuentros entre caballeros, ni para torneos ni para justas. Sin embargo el Rey René nos dice que "las lices doyvent estre un quart plus longues que larges et de la hauteur d'ung homme, ou d'une brace et demye de fort merrain et pou carré à deux travers, l'ung hault et l'autre bas jusques au genouil; et doyvent estredoublez," (30) para los torneos. Esta delimitación del terreno aparece perfectamente representada en ocasiones, como en la ilustración inglesa de la figura 52 (diap. 99), donde podemos ver al fondo la sólida barrera. A veces sencillamente, se aprovechaba la forma del lugar, sin tenerse en cuenta consideraciones como la que hace el Rey René sobre la proporción entre largo y ancho, colocándose simplemente unas tablas que impidiesen el acceso de los espectadores a la liza

(fig. 53) y en otras ocasiones ni tan siquiera eso, celebrándose el enfrentamiento en una plaza o lugar señalado sin ningún tipo de construcción especial. (fig. 54; diap. 100)

Ahora bien, la mejor descripción de una liza es, probablemente, la que se nos hace en la intensa correspondencia diplomática entre Francisco I y Enrique VIII en que se establecen los acuerdos para la celebración del "Prado de la tela de Oro". El terreno, rodeado de un foso, de un terraplén y de una doble liza, debería de tener una longitud de novecientos pies por trescientos veintiocho pies de ancho y tribunas para las personalidades. (31)

A principios del siglo XV hace su aparición en la liza la "tela", una larga banda de este material o una ligera empalizada (figs. 55 a 60; diaps. 101 a 102), que separaba a los caballeros obligados a combatir uno a cada lado de ella. Aunque "pour éviter la monotonie que l'invention des barrières menaçait d'entraîner aussi, on fournit de temps en temps des courses de plein champ." (32)

El tema de la tela, suscitó una gran cantidad de debates en el mencionado enfrentamiento del "Prado de la tela de Oro" (figs. 61 y 62; diap. 104). Los franceses deseaban lizas exteriores que debían de ir paralelas a la tela a cada lado de ella, como las que aparecen en la representación de una justa celebrada en el siglo XVII en la Plaza Navona. (fig. 63) Enrique VIII insistió, sin embargo, en que se desmontasen y el resultado fue que los caballos tuvieron tendencia a irse hacia el exterior y los caballeros no acertaban el blanco. Precisamente la tela había sido inventada para evitar que los caballos desviasen su trayectoria y se fuesen hacia el exterior o chocasen plenamente de frente. Parece que estas lizas fueron un invento español o portugués. Gutierrez Díaz de Gámez, en su relato de las aventuras de Pero Niño, en la corte

francesa en 1407, comenta las diferencias entre Franceses y Españoles, afirmando que aquellos luchaban sin lizas.

La moda de la tela parece que ya se encuentra establecida en Francia en los años 1430, hipótesis que se confirma por las copias de las *Chroniques* de Froissart; las miniaturas que adornan los bordes de las páginas representan las justas de Saint-Inglevert (1390), con lizas y una tela. A mediados del siglo XVI la utilización de la tela es prácticamente común en todo el oeste de Europa, aunque los alemanes parece que no la aceptaron hasta los últimos decenios del siglo quince.

Este tipo de separación era el utilizado en el "combate en la barrera", enfrentamiento que se realizaba a pie y donde los adversarios estaban separados por una barrera de madera e intercambiaban golpes según unas condiciones establecidas con anterioridad y delante de los jueces. (fig. 64)

En la justa el ejercicio no consistía en matar al adversario, sino en romper una lanza sobre él. Se trataba de facilitar el juego utilizando lanzas frágiles, de abeto. También se utilizaban lanzas "corteses", es decir, con la punta de hierro gruesa y corta rematada en tres puntas embotadas. (fig. 65; diap. 105) El destino de estas lanzas era el de ser rotas, por lo que, evidentemente, han llegado muy pocas hasta nosotros.

A pesar de las precauciones tomadas para que no se diesen accidentes, éstos eran inevitables, y en 1559 murió Enrique II, (fig. 66; diap. 106) a consecuencia de una herida recibida en una justa que formaba parte de las fiestas dadas con ocasión de las bodas de su hermana y de su hija, señalando este hecho el declive de esta actividad deportiva.

Jusserand considera que los límites que separan un torneo de una justa son claros, puesto que "les tournois étaient faits à l'imitation des batailles, et les joutes, à l'imitation des duels." (33) Entre ambos coloca el paso de armas "qui consistait (...) dans l'imitation d'une opération de guerre: la défense ou l'attaque d'une pas ou passage, d'un pont, d'une entrée de château, d'une porte de ville." (figs. 67 y 68; diaps. 107 y 108) (34) Esta clasificación se ha mantenido en la mayoría de los casos, variando tan solo la consideración que se da a los otros juegos bélicos al considerarlos como simples entrenamientos o derivaciones de estos o bien de modo independiente. (35) Para Strong lo que se produjo fue una evolución, desde el enfrentamiento sangriento evolucionó, de fines de la edad media, hacia tres formas fijas de combate: la justa, la *mêle* o *tournoi* y el combate a pie, considerando el *pas d'arme* como una forma de combate en la que podían unirse las otras tres. (36)

#### 6.2.3. El Paso de Armas.

A finales del siglo XIV surge una nueva forma de combate caballeresco: el Paso de Armas. Consistía en la imitación de una operación bélica al igual que el torneo, pero las características eran distintas.

El paso de armas debía de reunir las siguientes condiciones: un caballero, situado en un lugar fijo (un puente, la entrada a un castillo, etc.), prohibía el paso a todos los demás caballeros que intentasen aproximarse al lugar vedado o "defendido". Este caballero era el "mantenedor" del paso. Los demás, que debían conocer las condiciones del "mantenedor", que solía exponerlas y publicirlas con anticipación en sus "capitulos", o reglamento de la prueba, al aceptar el reto e intentar pasar, se convertían en "aventureros" y se veían obligados a luchar contra el defensor

del paso. Éste muchas veces se encontraba ayudado por varios "compañeros" que actuaban como mantenedores. El paso solía durar un número determinado de días o semanas, y, por lo general, se fijaba de antemano en los capítulos el número de lanzas que se había de romper en cada combate o el total que habían de quebrar mantenedores y aventureros. Lograba su propósito, pues, el paso, si se conseguía romper las lanzas establecidas en el plazo fijado. El paso solía celebrarse en un lugar muy transitado o frente a una persona o cosa que pudiera incitar a la emulación entre los aventureros, por ejemplo una doncella, un ave de altanería, un árbol o una fuente. El mantenedor se colocaba frente a ésta especie de cebo y "cerraba el paso" a los que intentaban acercarse a él. Finalmente los pasos de armas tenían sus jueces, por lo general viejos caballeros experimentados, sus oficiales -reyes de armas, heraldos, trompetas, persevantes-, notarios que levantaban acta de los trances, y un lucido público, en el que abundaban damas y caballeros. Eran auténticos espectáculos deportivos, llenos de colorido y de alardes viriles, a los que acudían los caballeros jóvenes deseosos de darse a conocer y los experimentados para conservar y acrecentar su prestigio.

Las imágenes con que se revestían aquellas luchas pertenecían, como ya hemos señalado anteriormente, al mundo de las novelas del rey Arturo; en el fondo eran las imágenes infantiles del cuento, la aventura soñada, con su alteración de las dimensiones en gigantes y enanos, y entretejida con el sentimentalismo del amor cortesano. (37)

Así para un "Pas d'armes" del siglo XV se realiza un caso romántico inventado: El 8 de marzo de 1441 Pierre de Beauffremont firmó los capítulos de un paso de armas que pretendía defender, el 1 de julio de 1443, con otros doce caballeros, "sur le grand chemin venant de Dijon à Auxonne, au bout de la chaussée partant de ladite ville, et un gros arbre appelé l'arbre des ermites", capítulos que transcribe



integramente el cronista Enguerrand de Monstrelet. El "Pas des ermites" sufrió algunas variaciones de poca importancia, entre ellas el cambio de título y una ligera modificación en el lugar y la fecha. Se le llamó el "Pas de l'Arbre Charlemagne", en atención a un famoso árbol "qui sied á la charme de Marsenay, prés de Digeon", y se dió del 11 de julio al 8 de agosto de 1443, en las proximidades de los castillos de Parigny, Mercenay y Couchy. Según la crónica de Enguerrand de Monstrelet, en dicho árbol debían de colgar dos escudos, el uno negro sembrado de lágrimas de oro y el otro violeta sembrado de lágrimas negras. Los aventureros que hiciesen tocar el primero se comprometían a justar a caballo con el señor de Charny, o alguno de los mantenedores, hasta hacer doce carreras con lanzas; y los que tocasen el segundo tendrían que batallar a pie, con lanza y espada, hasta los doce golpes. El caballero que tocase el suelo con las manos o las rodillas se vería obligado a dar a su adversario un rubí "de telle valeur que bon lui semblara", y el que cayese con todo su cuerpo sería hecho prisionero y, como rescate, tendría que dar a aquel o a aquella que su oponente le indicase, más de quinientos escudos. (38)

La decoración era de novela, como en el "Pas de la Fontaine des pleurs" (fig. 69; diap. 109), para el que se construyó expresamente el pozo. (39) Durante todo un año un caballero desconocido abría el primero de cada mes delante del pozo una tienda, en la cual estaba sentada una dama (era solo una imagen), que sujetaba un unicornio que llevaba tres escudos. Todo aquel caballero que tocase uno de los escudos o lo hiciese tocar por su heraldo, se obligaba a sostener un duelo determinado, cuyas condiciones se describían minuciosamente en extensos "chapitres", que eran a la vez carta de cita y orden de lucha. (40) El escudo debía ser tocado a caballo, por lo cual los caballeros encontraban siempre caballos a su disposición.

En la "Emprise du dragon" detiéndose cuatro caballeros en una encrucijada; ninguna dama puede pasar esta encrucijada sin un caballero que rompa dos lanzas por ella, o sin entregar una prenda. (41) El infantil juego de prendas no es, efectivamente, otra cosa que una variedad menor del mismo juego primitivo de la lucha y el amor. Véase cuán claramente atestigua este parentesco un precepto como el siguiente artículo de la "Chapitres de la Fontaines des pleurs"; quien en la lucha sea arrojado a tierra tiene que llevar durante un año entero un brazalete de oro con una cerradura, si no encuentra a la dama que tiene la llavecita correspondiente y puede librarle, ofreciéndole él sus servicios.

Vemos pues que el paso de armas fue bastante corriente en el siglo XV, podríamos considerar otros muchos, pero ya Jusserand, Martín de Riquer y otros muchos autores ha recogido exhaustivamente las descripciones que de ellos han llegado hasta nosotros (42), dejando bien claro el hecho de que se trataba de una costumbre de la época, cuyo punto de partida o excusa era un voto caballeresco. Los hombres del siglo XV imitaban, como ya hemos dicho, episodios novelescos y se inspiraban en la literatura. Ya desde Crétien de Troyes, es frecuente encontrar el tema del caballero que cierra el paso o el camino que conduce a una aventura.

#### 6.2.4. Del modo de luchar.

El tratado del rey René, a quien parece que entusiasmaban las fiestas suntuosas, por lo que es de enorme valor a la hora de ver como debía de desarrollarse el ceremonial, no nos resulta de igual utilidad a la hora de tratar de hacernos una idea de cómo debía desarrollarse el combate, de cómo debían de luchar los contendientes. Serán los textos literarios (43) y las crónicas las que nos permitan conocer el desarrollo de los torneos. En estas descripciones

lo primero que salta a la vista es como las distintas modalidades de lucha se suceden, siendo muy normal que a un torneo le suceda una justa o una tabla redonda.

En *Guillaume de Dôle*, de principios del siglo XIII, escrito por Jehan Renart, podemos ver al menestral Jouglet anunciar, después de una entrevista entre el emperador Conrad y Guillermo, que quince días más tarde se celebrará un torneo en Sainteron. Como el héroe no tiene yelmo, el emperador le ofrece uno, fabricado en Senlis, adornado con oro y pedrería. Sainteron es rápidamente invadido por los compañeros de los señores que participarán en el torneo. Guillermo rechaza la adjudicación del mejor emplazamiento para él y su compañía. La vigilia de la fiesta se queda en la ciudad para ocuparse personalmente de los últimos preparativos.

Los participantes son muy numerosos y provienen de diversas regiones. De los aguilones del mercado o delante de las casas se cuelgan los escudos para que sus compañeros puedan unírseles. En el transcurso de la noche todos se divierten y menestrales y heraldos hacen mucho ruido en los albergues. El lunes el torneo se abre. Guillermo, como otros muchos caballeros, asiste entonces a la misa. Su séquito (numeroso ya que lleva ciento veinte personas para llevar las lanzas, los menestrales, los músicos) ofrece una imagen imponente.

En el terreno, los compañeros de Guillermo se visten para el combate. En la lucha se comportan valientemente; desarzonan a ocho caballeros en combate singular y abaten a otros combatientes en el transcurso de la melé final. Parece que la lucha es emocionante.

Sin embargo, si los hechos de armas de Guillermo son honorables no lo es menos la forma en que se comporta tras la victoria: liberará a Michel de Harnes sin pedirle rescate y

volverá a su casa sin armas, porque lo ha dado todo a los heraldos, las armas que él llevaba y los premios.

En "Sone de Nansai" al final de un torneo mantenido en Châlons, se decide que habrá una tabla redonda donde cada poderoso barón enviará un escudero para que haga sus pruebas. El conde de Vaudémont indica a Sone de Nansai las condiciones del encuentro: habrá cien justadores listos para responder a los que desearan provocarles. Sone parte con tres escuderos. Luciano, hijo del conde y dos jóvenes próximos a éste. El lugar de la justa es un circo rodeado de colinas; se levantan las tribunas para las damas y para los caballeros-jueces. Los combates debían de durar dos días; los espectadores de condición modesta, deberán colocarse en las colinas, desde donde podrán contemplar el espectáculo con comodidad; una vez terminado el espectáculo deportivo, la fiesta se prolongará aun dos días más.

Las damas que acompañaban a Sone se instalaron en la tribuna reservada a los amigos de los torneantes. Las armas de nuestro héroe eran blancas y no llevaban ningún signo distintivo. Sone pidió a un heraldo que indicase los nombres de los luchadores, ya que eran numerosos y de origen variado. Para empezar él toca el escudo de un Lombardo.

Al tercer paso, el lombardo cae y Sone se apropia de su caballo. Ganará siete caballos más ese día. Se hace igualmente con un escudero del conde de Forez. Durante la mañana los grupos se perseguirán hasta que la trompeta indique el final de las pruebas. Sone será elegido como vencedor e invitado a acudir con sus amigos a la tienda de campaña preparada para la ceremonia de coronación del ganador.

En otro pasaje del mismo romance la condesa de Champagne, hace gritar que una tabla redonda tendrá lugar en Machaut. Envía a todos los castillos a gentes para convidar a

los jóvenes nobles. El premio sera un ciervo con cuernos dorados. El terreno, destinado a los participantes y a sus amigos, estará rodeado por un foso. Se prepara un segundo vallado para los festejos y los bailes de después de los combates.

Sone viaja de incógnito. Un incidente tiene lugar el primer día. Ya a derrotado a varios justadores cuando uno de ellos, furioso, se precipita sobre él con la espada desnuda y en compañía de varios amigos. La lucha, peligrosa, culmina con la victoria de Sone. La condesa se le lleva a su tienda para que se quite sus armas, después hay una gran cena y las danzas comienzan.

Por la mañana se preparan lanzas... acabado el torneo Sone sale de la liza con tal número de caballos que "parece un mercader volviendo de la feria."

Sone participa en otras fiestas que se desarrollarán de la misma manera.

En otro poema, éste de Jacques Bretel (figs. 70 a 73; diaps. 110 a 113), se nos describen las fiestas que se desarrollaron en Chauvency en octubre de 1285. El autor llega al castillo de Chauvency el domingo 1 de octubre. El lunes por la mañana, los valientes se ocupan de las armaduras y de los caballos; las damas se instalan en las atalayas para admirar el espectáculo. Siete justas tienen lugar. Cuando el sol se oculta los espectadores se vuelven al castillo. Se come y se canta hasta la hora de irse a la cama.

El martes cada uno se apresura a dirigirse a las justas. Diez encuentros se desarrollan ese día. Los justadores son a cual más hábil.

Por la tarde se vuelven cantando. Despues de la cena las canciones se repiten. Los caballeros reunidos deciden realizar un torneo; un heraldo es entonces enviado a Montmédy para anunciar la nueva. El torneo tendrá lugar el jueves.

El miércoles, después de la misa, se eligen dos "diseurs" que decidirán el programa del torneo. Por la tarde los juegos de sociedad continuarán.

El jueves los heraldos anuncian que el torneo se desarrollará por la tarde, en la pradera, que durará hasta la noche, y que, como todos, culminará en una serie de danzas y juegos. El viernes, después de la misa se danza y, tras la comida, se marchan los contendientes, que probablemente no tardarán en reencontrarse, ya que los participantes en estos ejercicios acostumbraban a ir de torneo en torneo.

6.2.5. Notas bibliográficas

(1) Sobre este tema ver las obras clásicas: COLTMAN CLEPHAN, R.: The Tournament: its Periods and Phases, Londres, 1919 y DENHOLM-YOUNG, N: The Tournament in the Thirteenth Century, en Studies in Medieval History presented to Frederick Maurice Powicke, es., R. W. Hunt, W. H. Pantin and R. W. Southern, Oxford, 1948, pp. 240-268.

(2) JUSSELAND: Les sports et les jeux d'exercice dans l'ancienne France, p. 42.

(3) *Ibid.*, pag. 45-50.

(4) Guillermo el Mariscal, pag. 103.

(5) Signification du sport, pag. 244.

(6) Cf. lo dicho en el capítulo anterior sobre este tema; MARTIN DE RIQUER: Caballeros andantes españoles, en el capítulo titulado *Novela y realidad, realidad y novela*, desarrolla ampliamente esta idea.

(7) *op. cit.*, pag. 49.

(8) Cf. KEEN: La caballeria, pag. 116.

(9) Este es el mejor documento, en opinión de Georges Duby, para conocer lo que eran los primitivos torneos. Cf. *op. cit.*, pag. 103.

(10) "Los compañeros de Guillermo, la tarde del combate le buscan inquietos por su suerte, y le encuentran... la cabeza en el yunque de un herrero local que trata de enderezarle el yelmo para que se lo pueda quitar." *Vie de Guillaume le Maréchal*, versos 2981-2996; citado por G. DUBY, en Histoire de la civilisation française, tomo I, pag. 58.



(11) JUSSSERAND: *op. cit.*, pag. 44.

(12) CAMARA MUÑOZ, A: *El poder de la imagen y la imagen del poder*, en Madrid en el Renacimiento, pag. 64.

(13) "El campo está completamente cubierto de armas; por ambas partes se estremecen las filas, en la liza se eleva el griterío; es muy grande el ruido de las lanzas, que rompen y agujerean los escudos, falsan y desclavan las lorigas, vacían las sillas y hacen caer a los caballeros; los caballos sudan y espumajean. Allí todos desenvainan las espadas sobre aquellos que caen con gran ruido." Erec et Enide, versos 2105-2115.

(14) *op. cit.* pag. 52.

(15) Cf. CIRLOT, V.: *El juego de la muerte: la elección de las armas en las fiestas caballerescas de la España del siglo XV*, en La civiltà del torneo (sec. XII-XVII), pag. 55.

(16) *Ibidem.*, pag. 58 y ss.

(17) *op. cit.*, pag. 28.

(18) René d'Anjou: Traité de la Forma et Devis d'un Tournoi. Bibliothèque Nationale de Paris. (ms. français 2695)

(19) La cuestión sobre la posible autoría del rey René de los dibujos del manuscrito es sostenida en nuestros días por el profesor OTTO PÄCHT: *René d'Anjou et les Van Eyck*, en Cahiers de l'Association internationale des études françaises, nº 8, 1956, págs. 41-47. Esta creencia en que el propio rey practicaba la pintura se puede ver recogida, al lado de numerosos testimonios escritos, en un curioso dibujo del siglo XVII, donde aparece con el manto real, corona y con una paleta y un pincel pintando.

(20) STRONG: *op. cit.*, pag. 28.

(21) ms. français 2695, de la Bibliothèque nationale. Paris.

(22) HEERS, J.: Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'occident à la fin du moyen-âge, pag. 34.

(23) *Ibidem.*, pag. 34.

(24) Cf. Jusserand, *op cit.* pag. 125.

(25) FROISSART: Les Chroniques, IV, 641, ed. A. Pauphilet, Paris, "La Pléiade", 1952.

(26) Sobre el tema de la agresividad en los jovenes durante el Renacimiento ver MUCHEMBLED, R.: *Les jeunes, les jeux et la violence en Artois au XVIe siècle*, en Les jeux a la renaissance, pag. 563 y ss.

(27) Cf. Jusserand. pag. 100.

(28) La lanza era el arma favorita de los caballeros, el arma de las hazañas. Cervantes no pudo dejar de dotar a Don Quijote con ella.

(29) Esta palabra aparece ya en Cretien de Troyes donde se dice cargar "lances sur faltre".

(30) *op. cit.*

(31) Cf. RUSSELL, Joycelyne G.: The Field of Cloth of Gold, Londres, 1969, pag. 110-112

(32) BOUET: *op. cit.*, pag. 250.

(33) JUSSERAND: *op. cit.*, pag. 41.

(34) *ibid.*, pag. 132.

(35) Cf.: KEEN: *op. cit.*; ULMANN: De la gymnastique aux sports modernes; MARTIN DE RIQUER: *op. cit.*; BARBER y BARKER: Les tournois; BOUET: Sgnification du sport; DIEM: Historia de los Deportes; VALSERRA: Historia de los deportes; LE FLOC'HMOAN: La g n sis de los deportes; GILLET: Historia del deporte.

(36) Cf. Arte y poder, pag. 27.

(37) Cf. Martin de Riquer: Caballeros andantes españoles, pag. 58 y ss.

(38) *Ibidem*, pag. 130 y ss.

(39) La Marche, I, pag. 292.

(40) "Le livre des faits", de Jacques de Lalaing, en Chastellain, VIII, pag. 188 y sigs.

(41) "O uvres du roi René", I, pag LXXV.

(42) Menc n especial merece el Paso de Armas más famoso que se realizó en España, el de Don Suero de Quiñones, en el que coinciden dos circunstancias que se dan muchas veces juntas en el siglo XV: el paso de armas y el voto caballeresco. Este paso ha sido ampliamente tratado por el propio Martin de Riquer en su conocida obra: Caballeros andantes españoles.

(43) LANGLOIS, CH.-V.: La vie en France au Moyen Age de la fin du XIIe au milieu du XVe siècle d'après des romans mondains du temps, Paris, 1926.

## FIGURAS



fig. 73.- Lucha con espadas. Manuscrito del *Tournoi de Chauvency*, de Jacques Bretel, s. XIV.  
Oxford, Bodlienne, MS Douce 308 f. 114.



fig. 2.- Fragmento de un manuscrito francés del siglo XIII del libro de Lancelot.

Colección Deuflofeu, Puigcerdá, Gerona.



fig. 3.- Torneo del libro del rey Arturo. El conde de Broches luchando contra el reu Nabor y el caballero Gauvain. Miniatura francesa de 1344. Biblioteca Nacional, Paris. MS Fr. 122 f. 80 v.

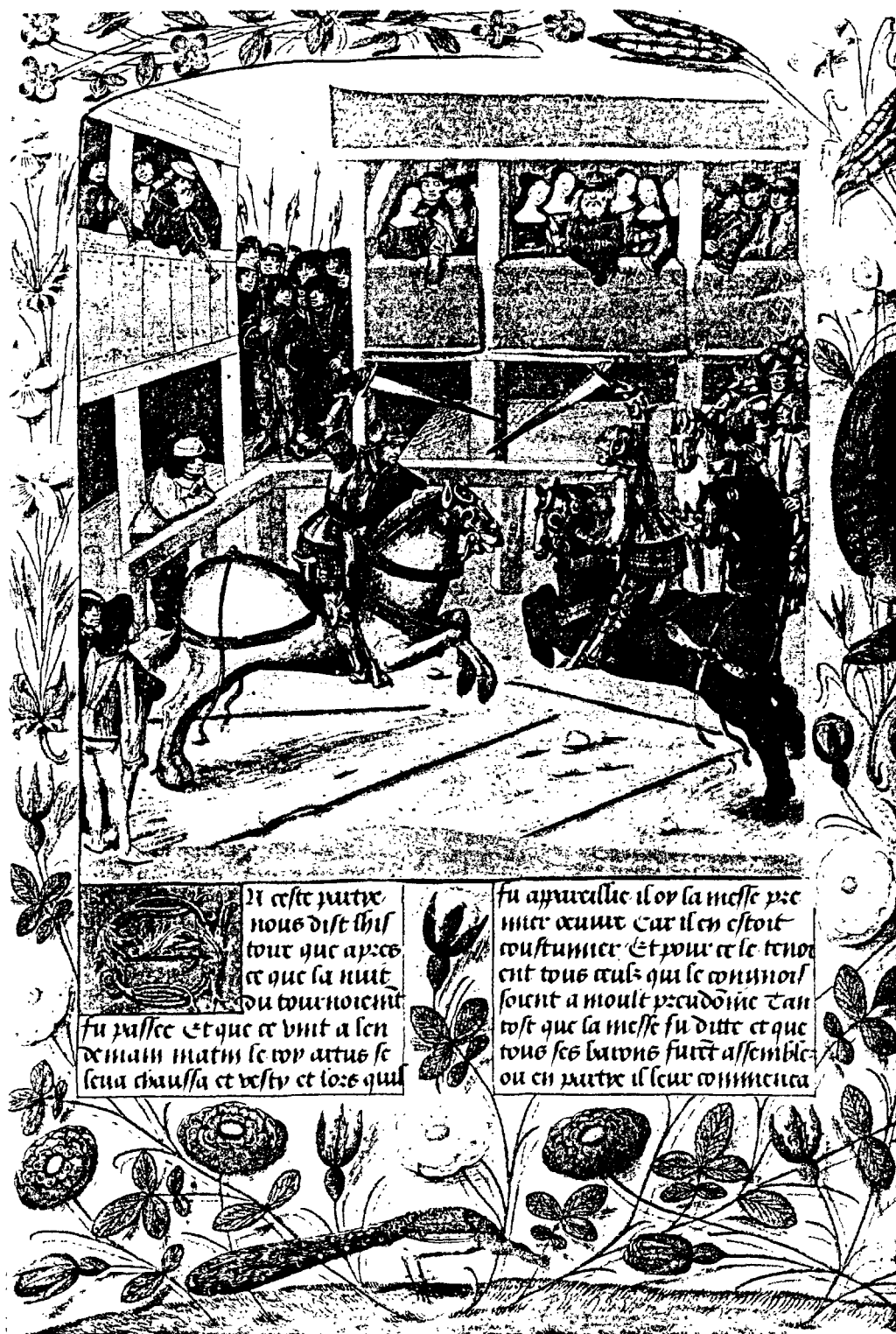


fig. 4.- Un torneo imaginario delante del rey Arturo.  
 Manuscrito flamenco, siglo XV.  
 Oxford, Bodléinne, MS Douce 383 f. 16.





fig. 5.- Rivalon, el padre de Tristán, es herido durante un torneo. Versión alemana de la leyenda de Tristan. Ha. 1240. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, MS Cgm 51, 10 v.



fig. 6.- Muerte en la liza del duque Jean de Brabant,  
en Bar, en 1294. Antología de Manesse, s. XIV.



fig. 7.- Los reyes de armas abren el torneo.  
Biblioteca Nacional, Paris. MS Fr. 2693 ff. 3v-4.



fig. 8.- Un heraldo hace entrega de las cartas de desafio  
para una justa. BL MS Add 21370 f. 1



fig. 9.- Escudo del siglo XIII de Conrad de Thuringe.  
Universitätsmuseum, Marbourg.



LE ROY Rene de Sicile bon prince sur tous les  
bons qui furent iamais en prouence, mais il se amu-  
soit trop aux ars mecaniques, Car il estoit person-  
ne publique ;~

fig. 10.- René de Anjou pintando.  
Biblioteca Nacional, Paris. MS Clairambault 1242,  
f. 1482.

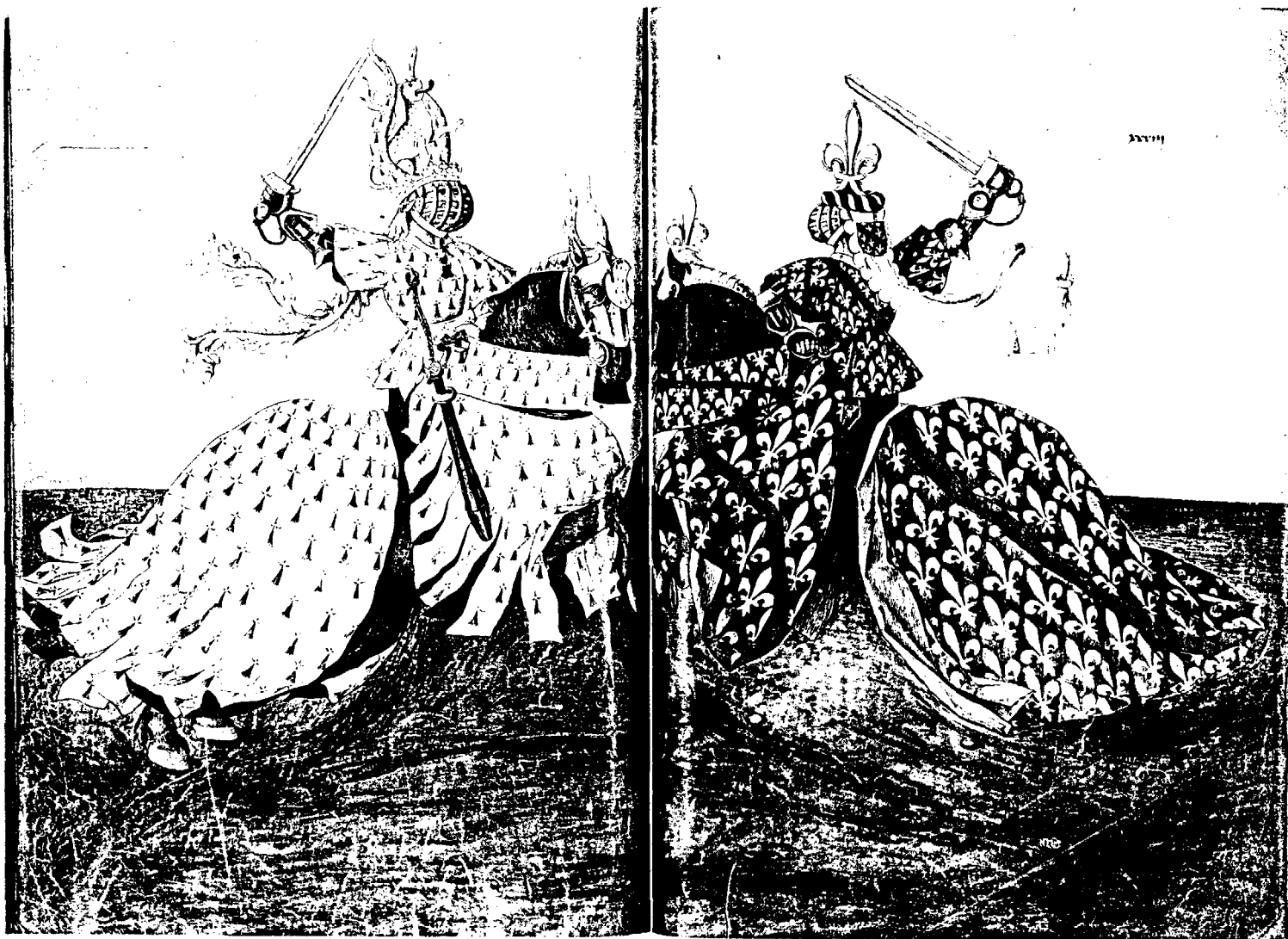


fig. 11.- "Ici s'ensuit comment les deux ducs de Bretagne et de Bourbon sont à cheval, armories et timbres comme ils seront au tournoi."

*Traite de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.



fig. 12.- Escena del *Livre du Cuers d'Amours Espris*, por René  
 de Anjou. Oesterreichisches Nationalbibliothek.  
 MS 2597, f. 5 v.



fig. 13.- "Ici est portraite la façon et manière comme le duc de Bretagne, appelant, baille l'epée au roi d'armes pour l'envoyer présenter au duc de Bourbon, défendant."

*Traité de la Forme èt Devis d'un Tournoi*, de René de Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.



fig. 14.- "Ici est portraite la façon et manière comment le  
roi d'armes présente l'épée au duc de Bourcon."  
*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de  
Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.





fig. 15.- "Ici est portraite la façon et manière comment le  
roi d'armes montre audit duc de Bourbon huit blasons  
de chevaliers et écuyers."

*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de  
Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.



fig. 16.- "Ici est portraite la façon et manière comment le  
 roi d'armes montre aux quatre juges diseurs les  
 seigneurs appelant et défendant et leur présente les  
 lettres desdits seigneurs, ayant le drap d'or sur  
 l'épaule et le parchemin peint desdits deux chefs."  
*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de  
 Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.



fig. 17.- "Ici est portraite la façon et manière comment le  
 roi d'armes, ayant le drap d'or sur l'épaule et les  
 deux seigneurs chefs peints sur le parchemin et aux  
 quatre coins les écussons des quatre juges diseurs,  
 crie le tournoi et comment les poursuivants baillent  
 les écussons desdits juges à tous ceux qui en  
 veulent prendre."

*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de Rene de  
 Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.

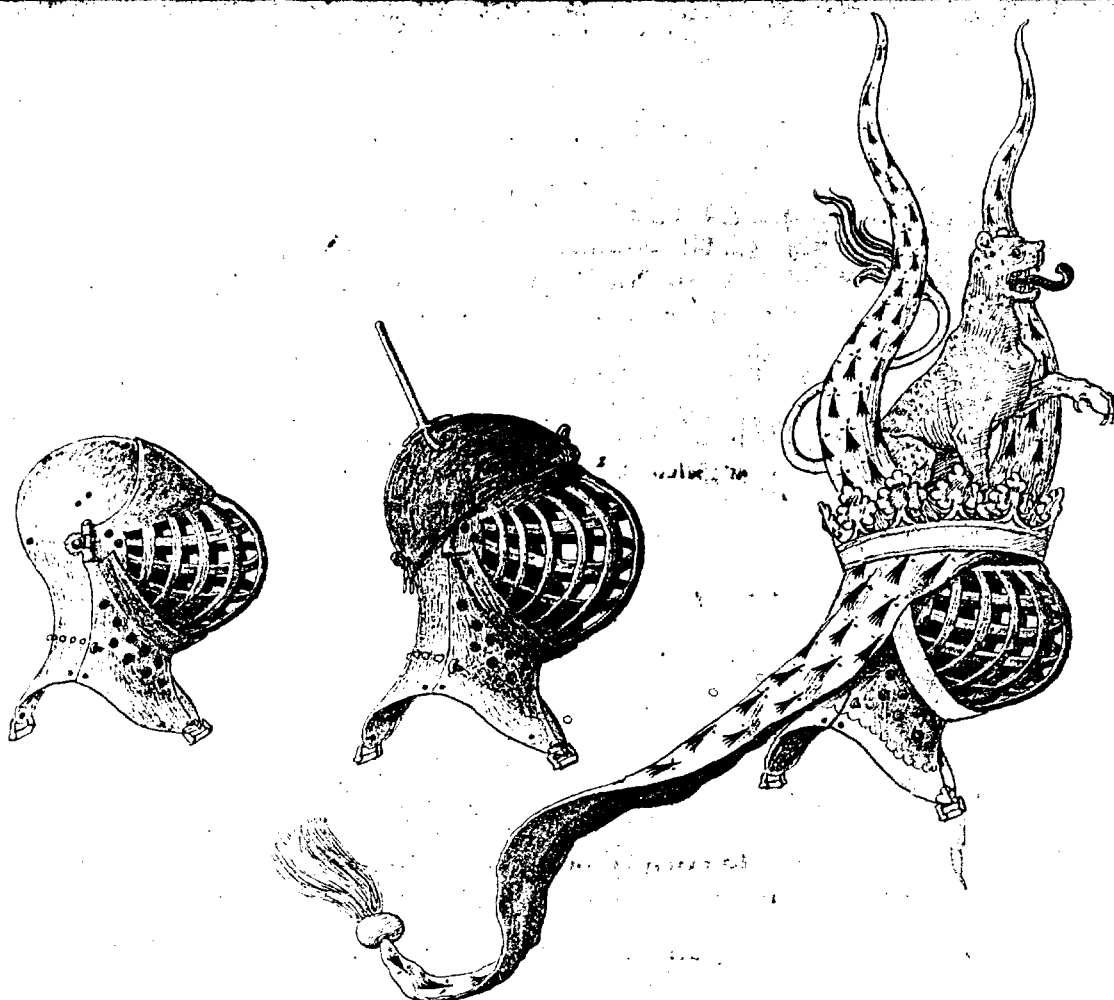


fig. 18.- "Ici s'ensuit la façon et manière du bassinet, du cuir bouilli et du timbre."

*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.

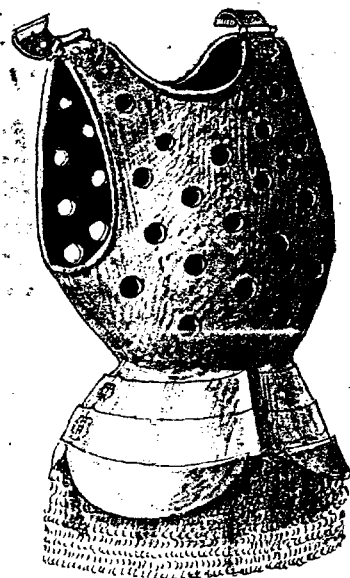


fig. 19.- "Ici est pourtraite la manière et la façon de la  
cuirasse..."

*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de  
Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.

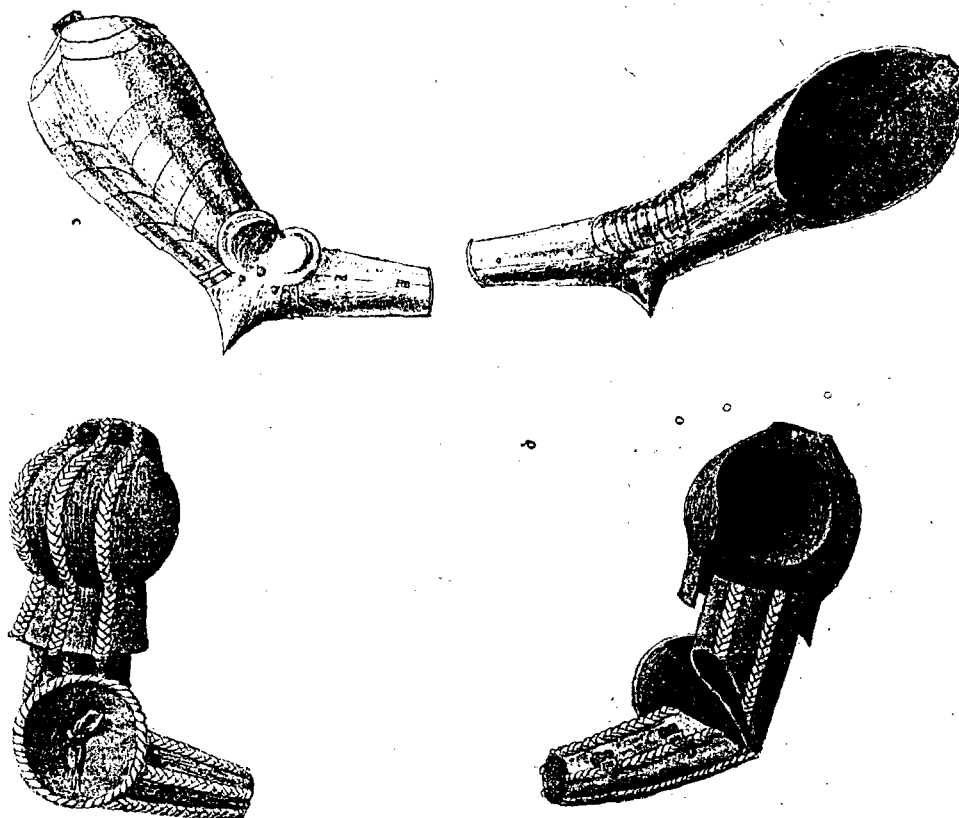


fig. 20.- "Ici s'ensuit la forme et maniere des garde-bras et avant-bras, tant de harnois blanc que de cuir bouilli."

*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.

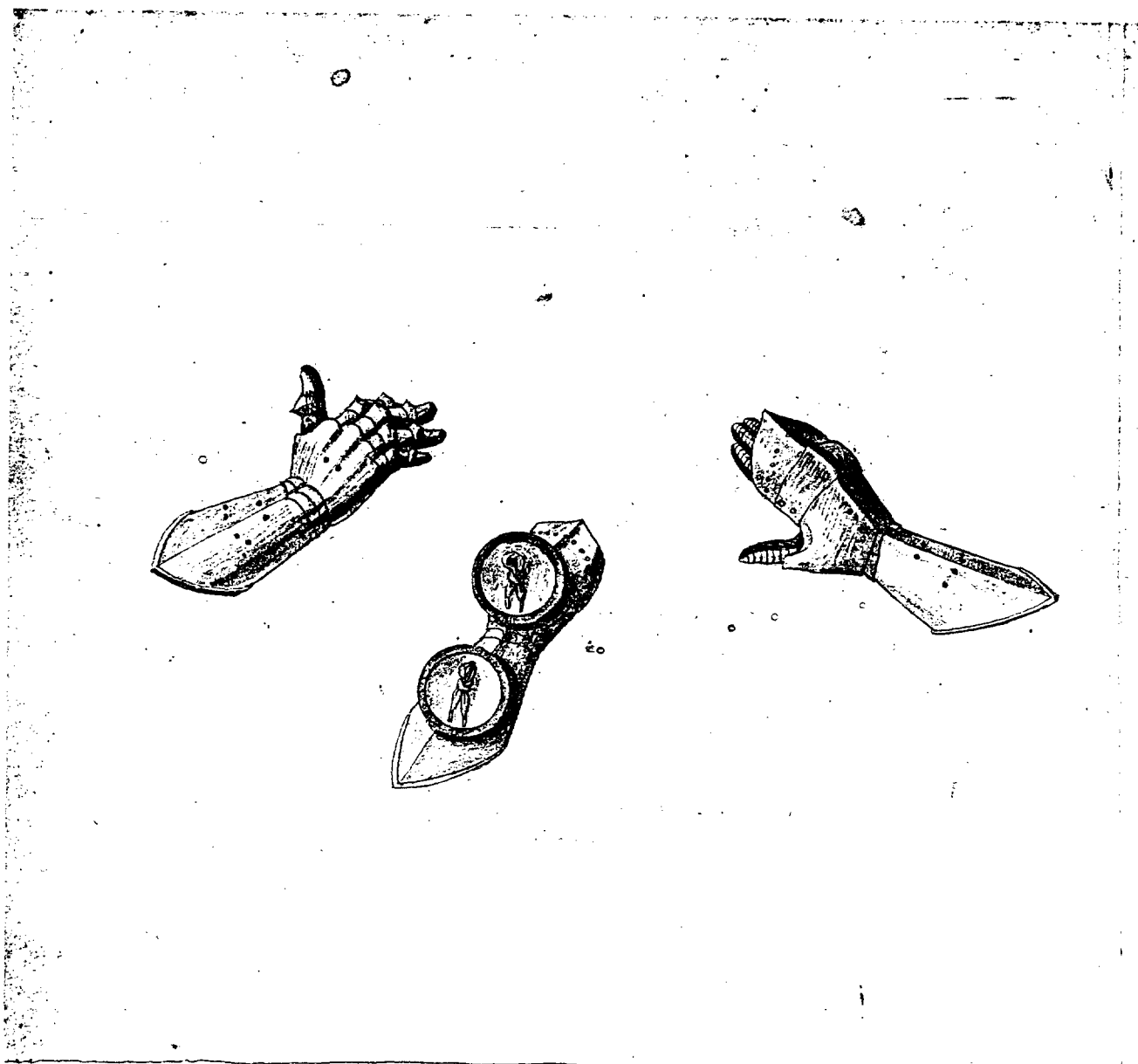


fig. 21.- "Ici est pourtraite la façon et la manière des gantelets."

*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.

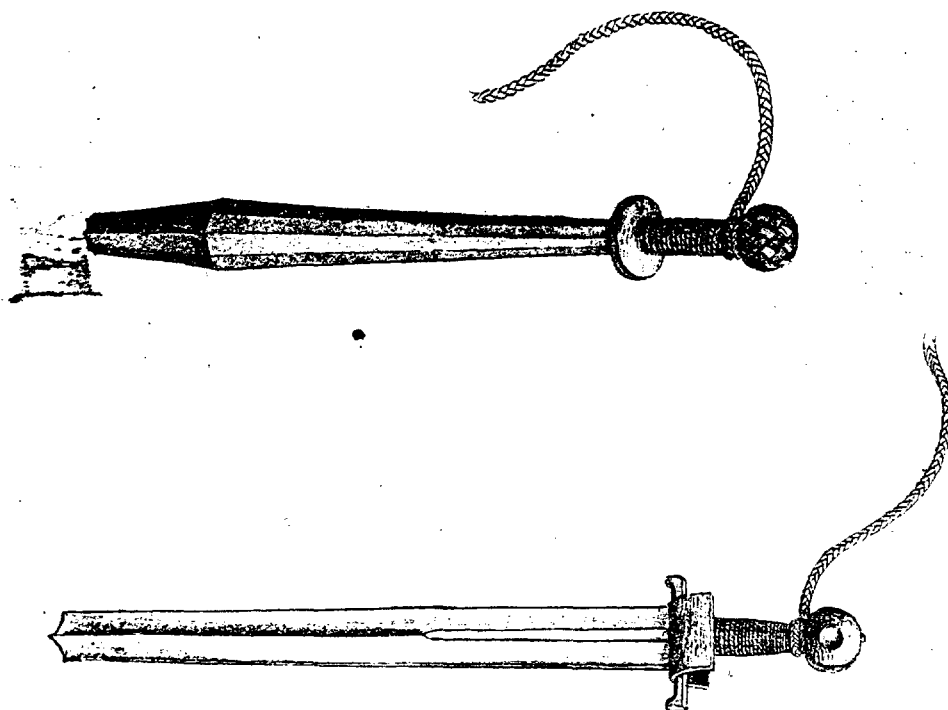


fig. 22.- "Ici est pourtraite la façon et la manière de l'épée  
et de la masse."

*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de  
Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.



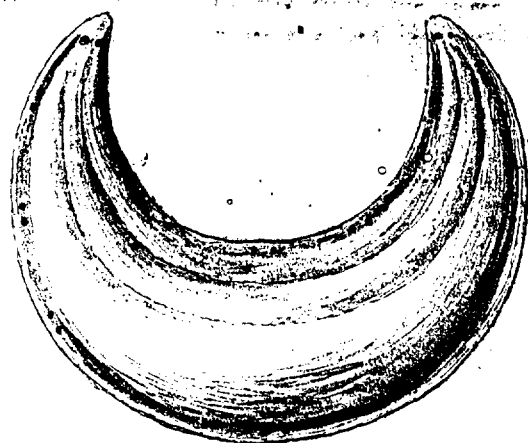


fig. 23.- Ici est pourtraite la façon et la manière du sac  
pour mettre dedans le hourt."

*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de Rene de  
Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.

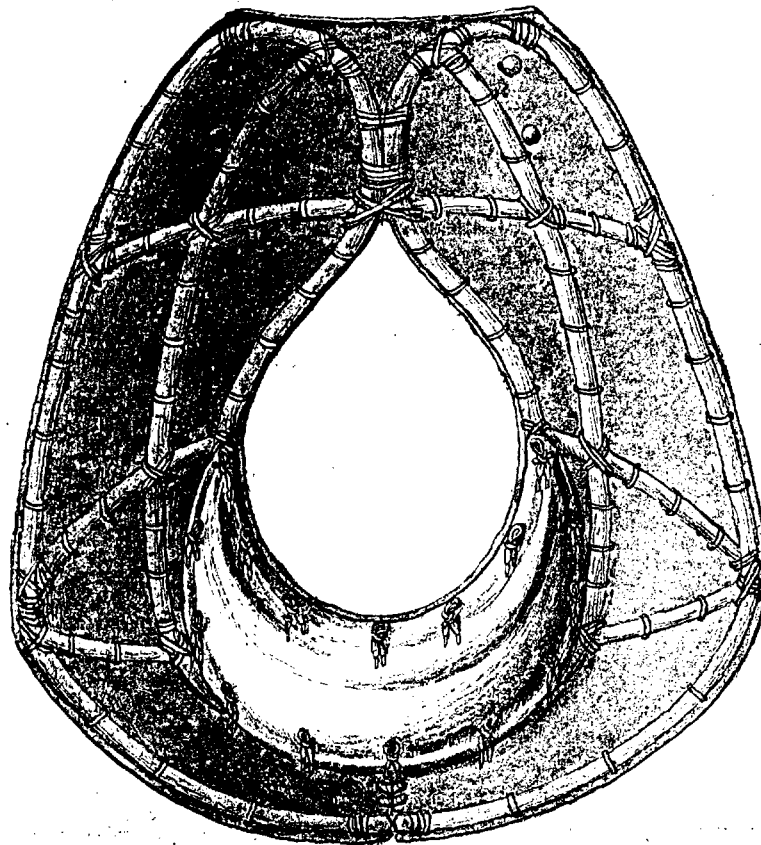


fig. 24.- "Ici est pourtraite l'histoire du hourt à l'envers."  
*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de Rene de  
Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.

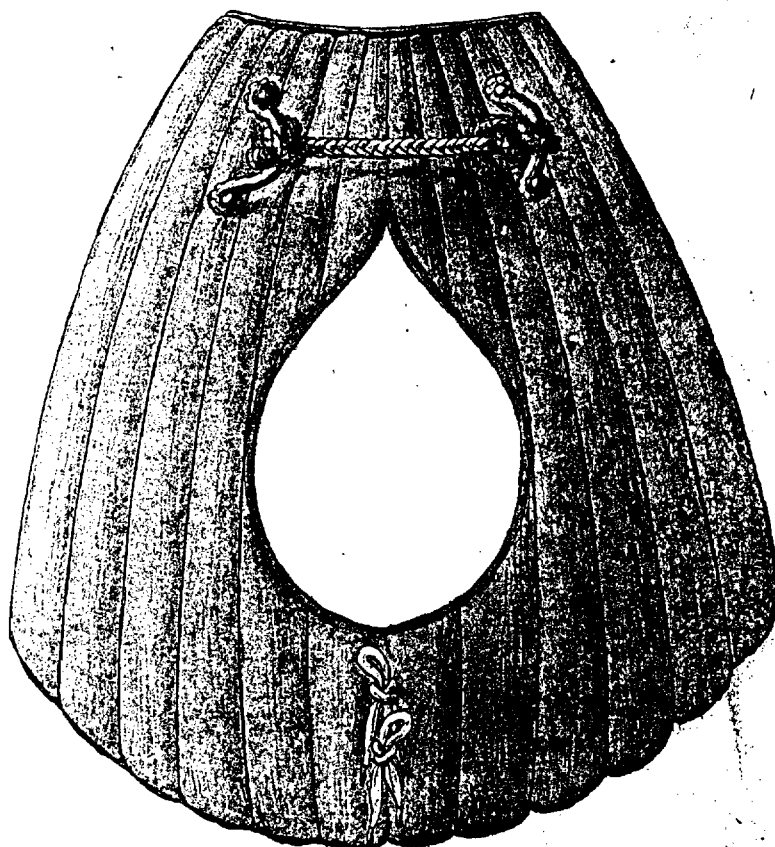


fig. 25.- "Ici est pourtraite l'histoire du hourt à l'endroit."

*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.

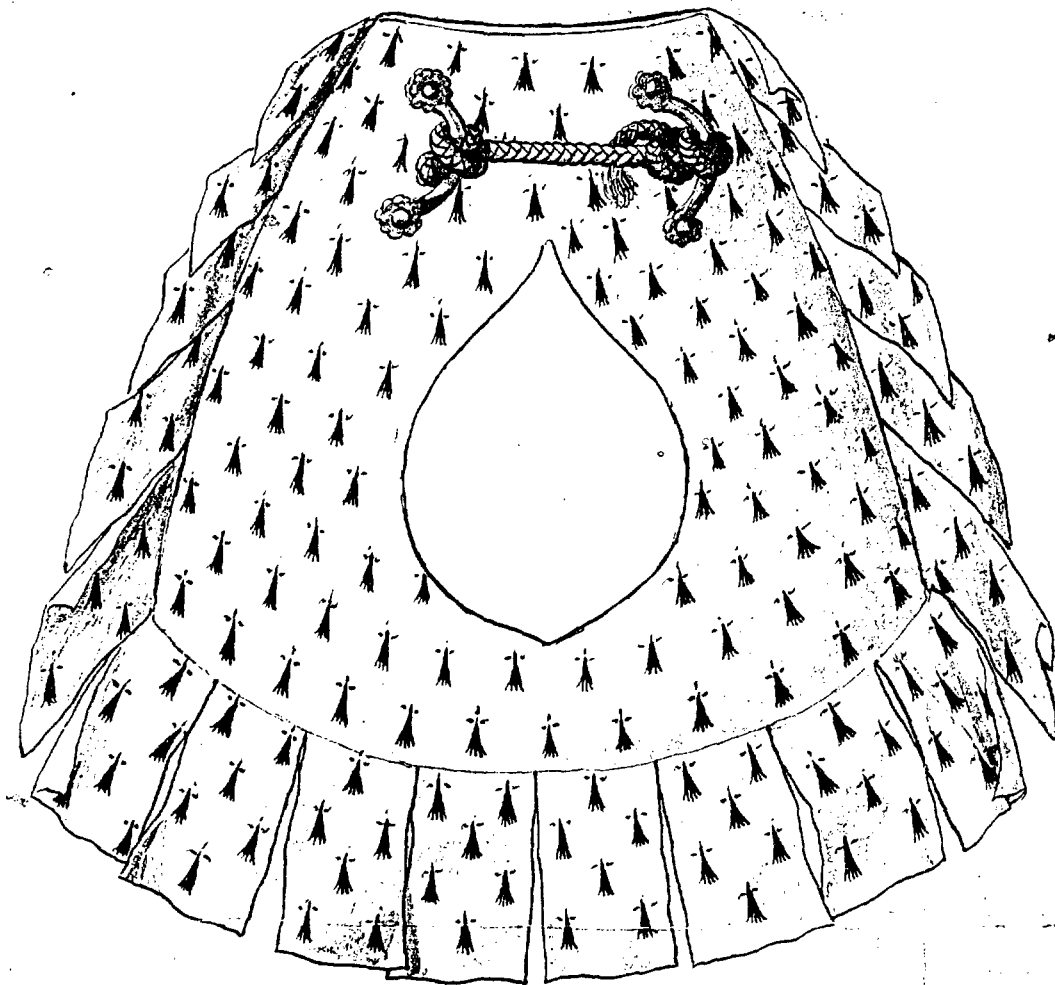


fig. 26.- "Ici est pourtraite l'histoire de la couverture du  
hourt."

*Traite de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de  
Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.

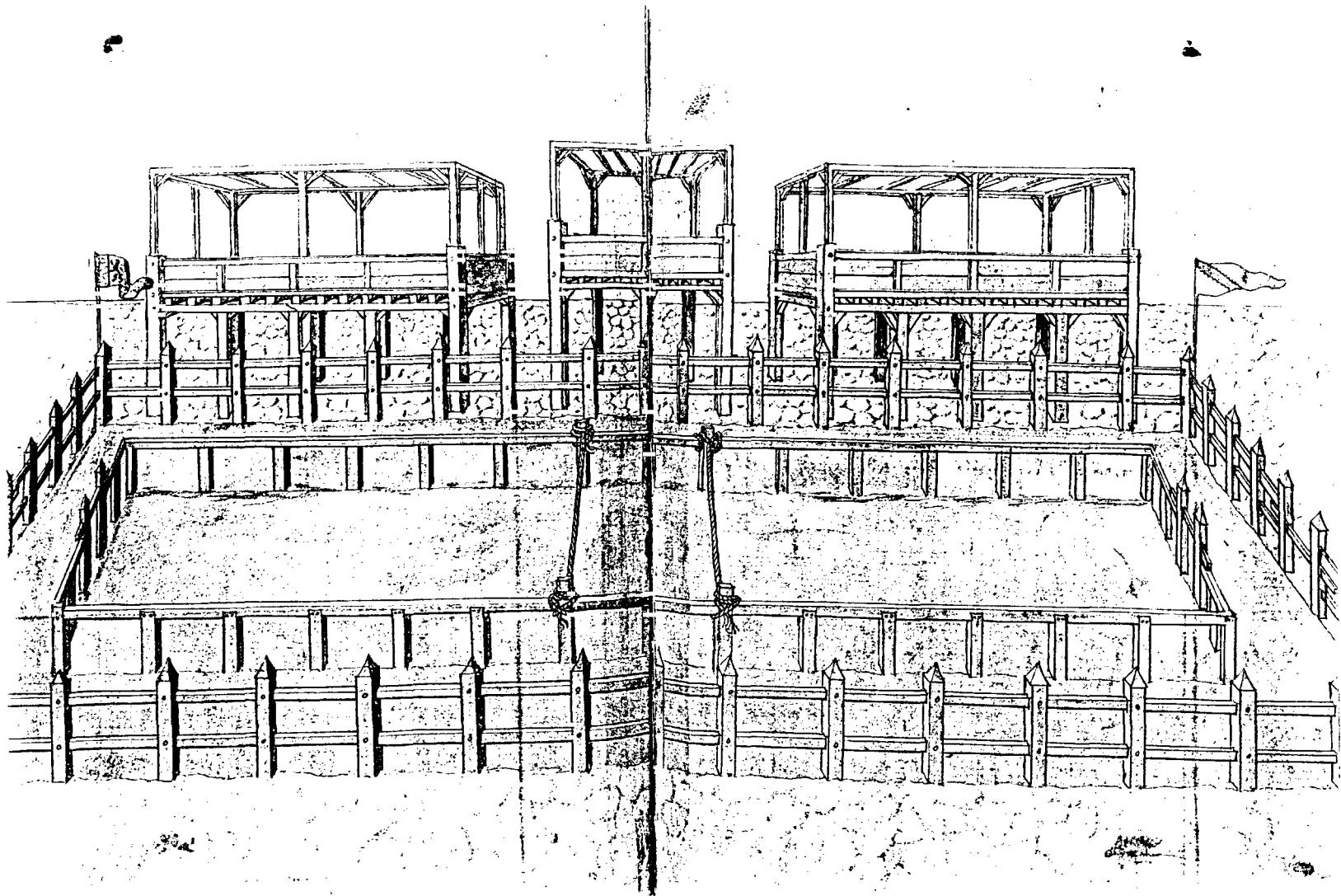


fig. 27.- "Ici est pourtraite l'histoire de la façon des lices  
et des echafauds."

*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de  
Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.

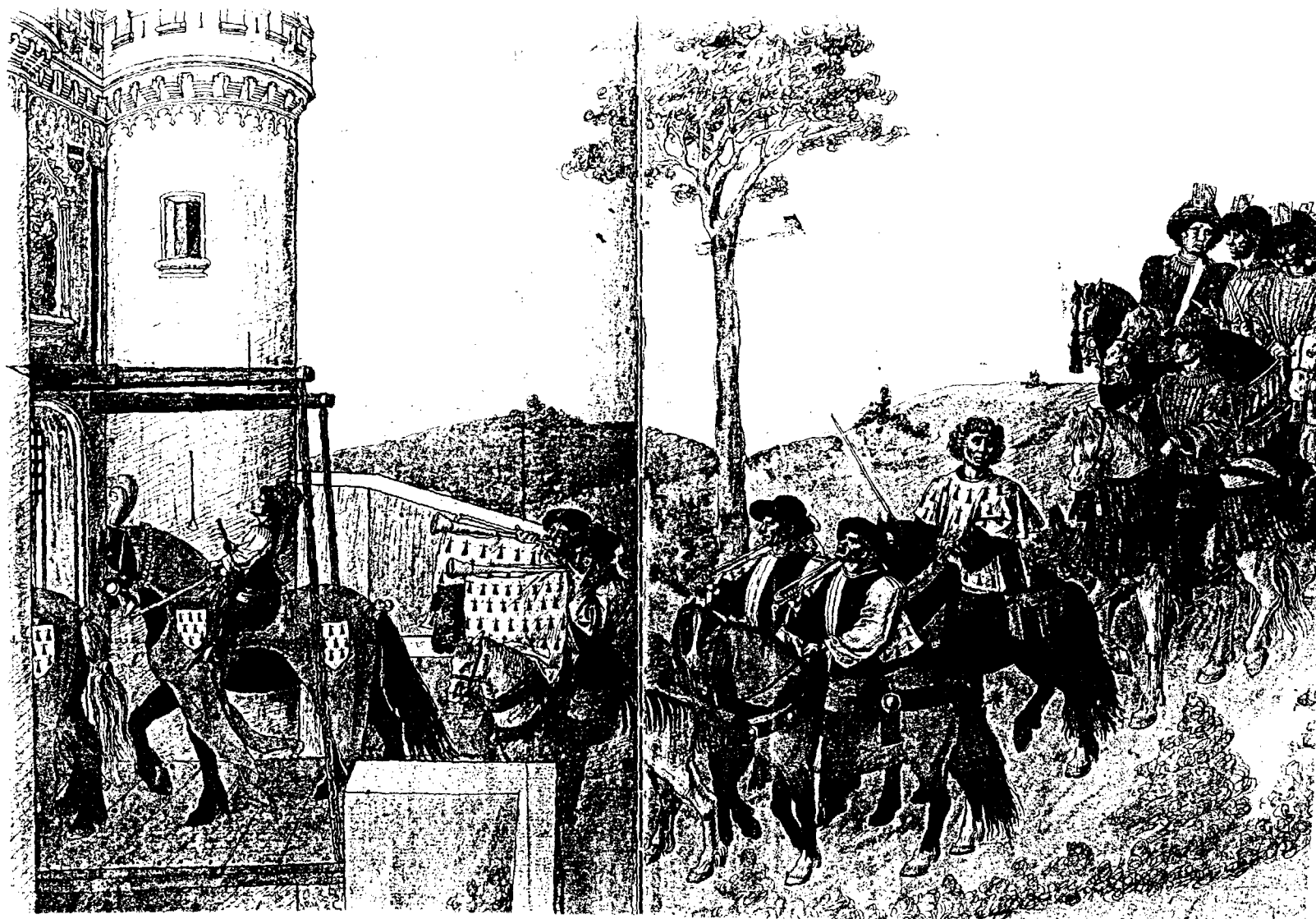


fig. 28.- "Ici commence l'histoire de l'entrée d'un des seigneurs chefs au lieu du tournoi."

*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.



fig. 29.- "Ici s'ensuit l'histoire comment les seigneurs chefs  
font de leur blason fenestre."

*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de  
Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.

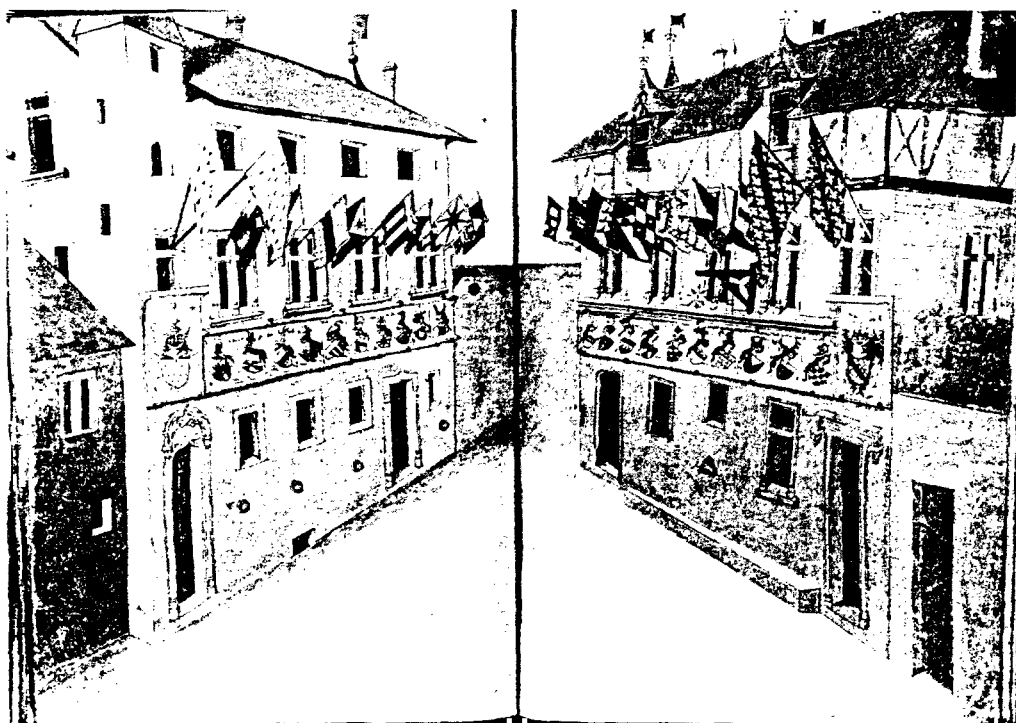


fig. 30.- "Ici s'ensuit l'histoire comment les seigneurs chefs  
font de leur blason fenêtre."

*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de  
Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.



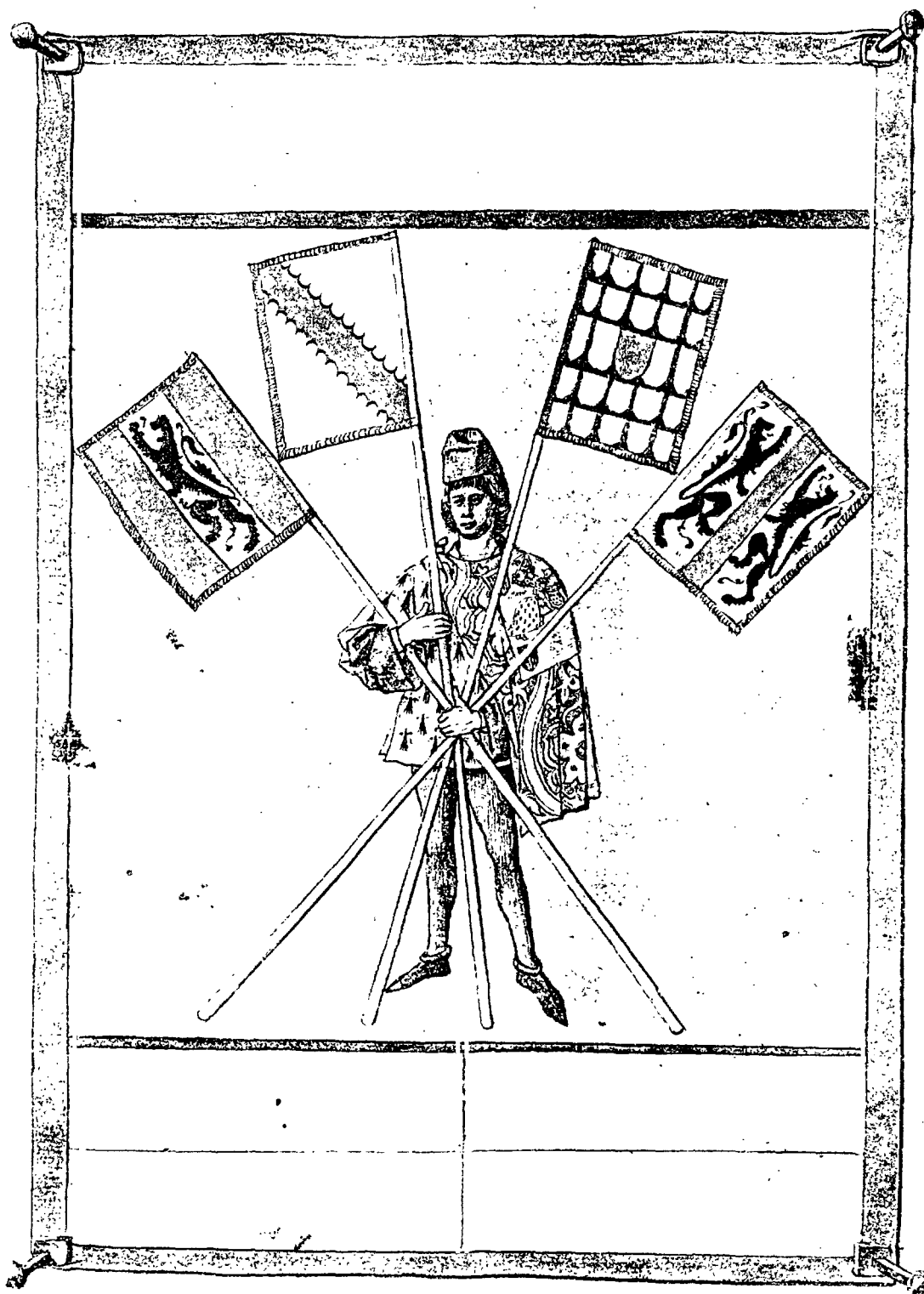


fig. 31.- "Ici est pourtraite l'histoire d'un héraut qui tient les bannières des quatre juges diseurs."

*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.

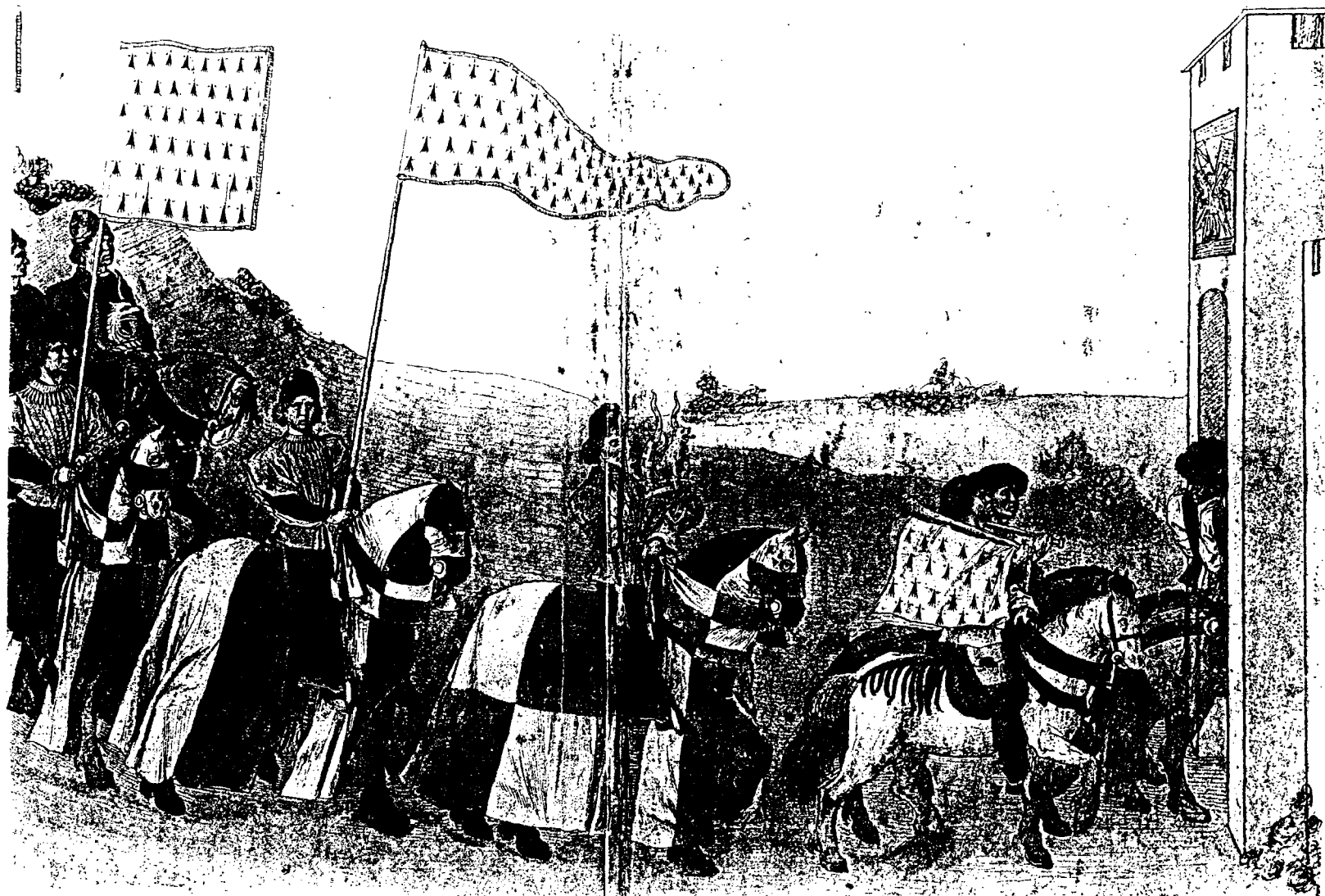


fig. 32.- "Ici est pourtraite l'histoire comment ils portent  
bannières et timbres de l'appelant au cloître pour  
les arranger et en faire presentation."

*Traite de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de Rene de  
Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.

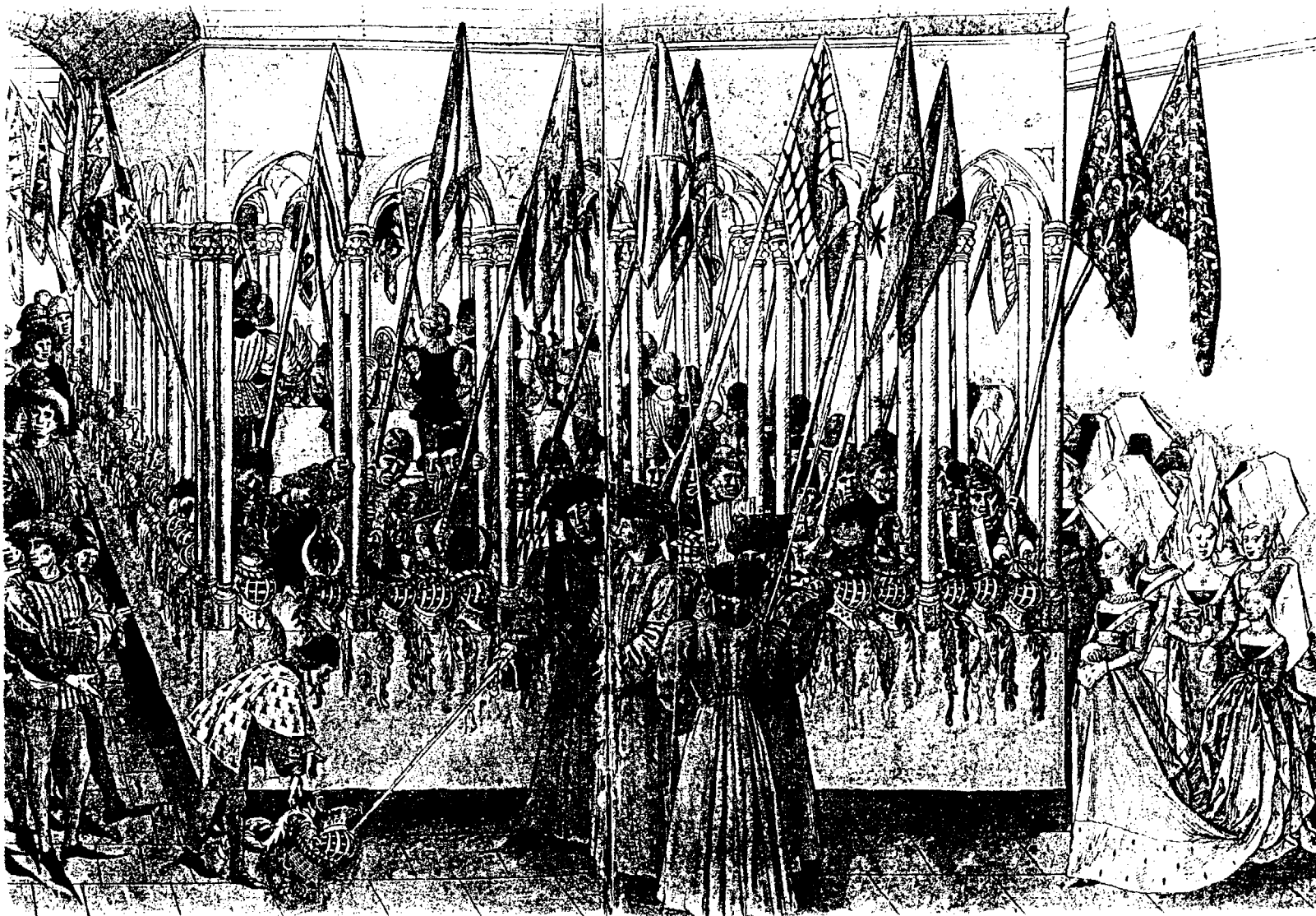


fig. 33.- "la revue des heaumes dans le cloître."

*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de  
Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.

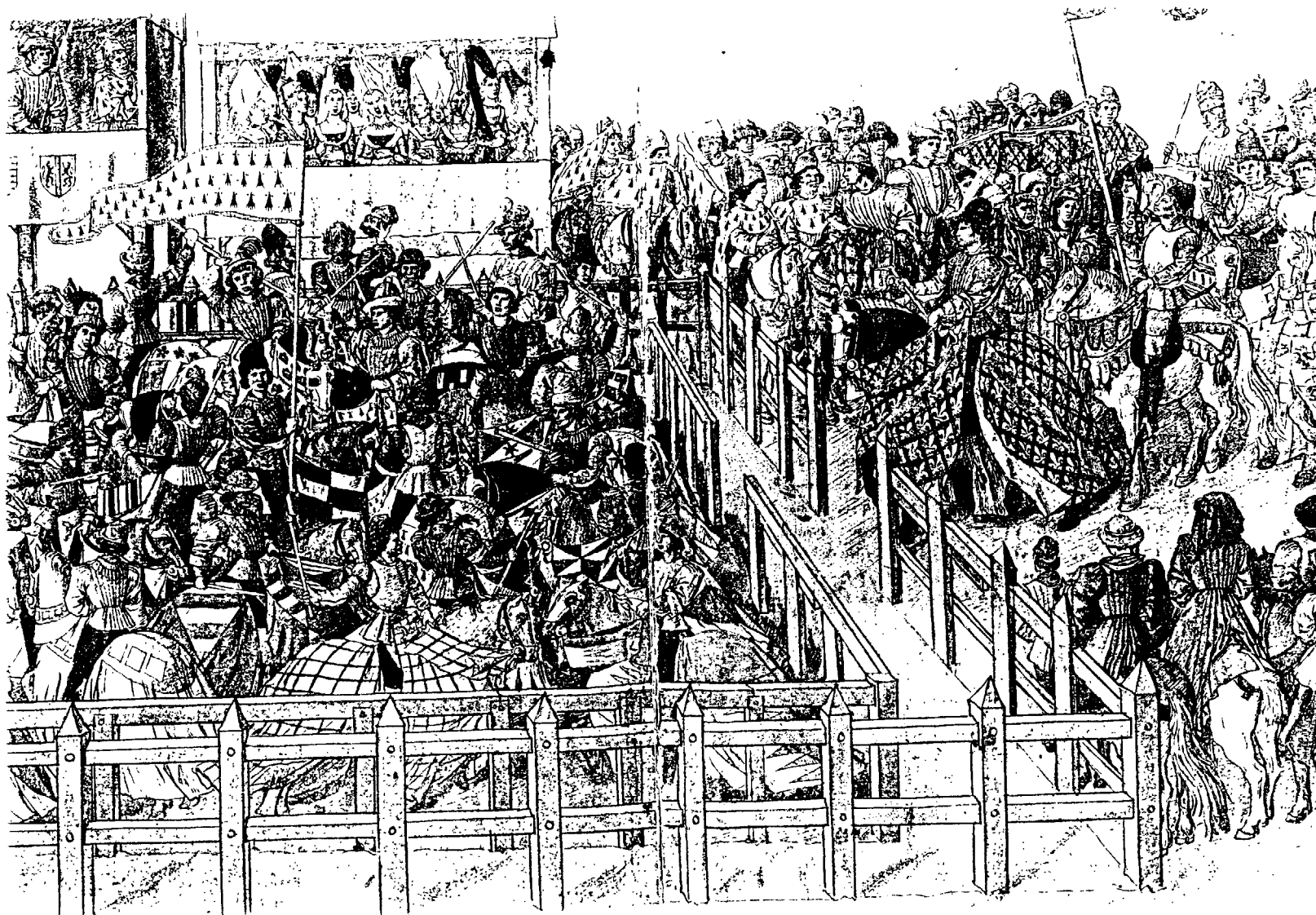


fig. 34. - "Histoire de la façon de la venue du seigneur  
appelant et du seigneur defendant pour venir sur les  
rangs pour faire le serment."

*Traite de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de Rene de  
Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.

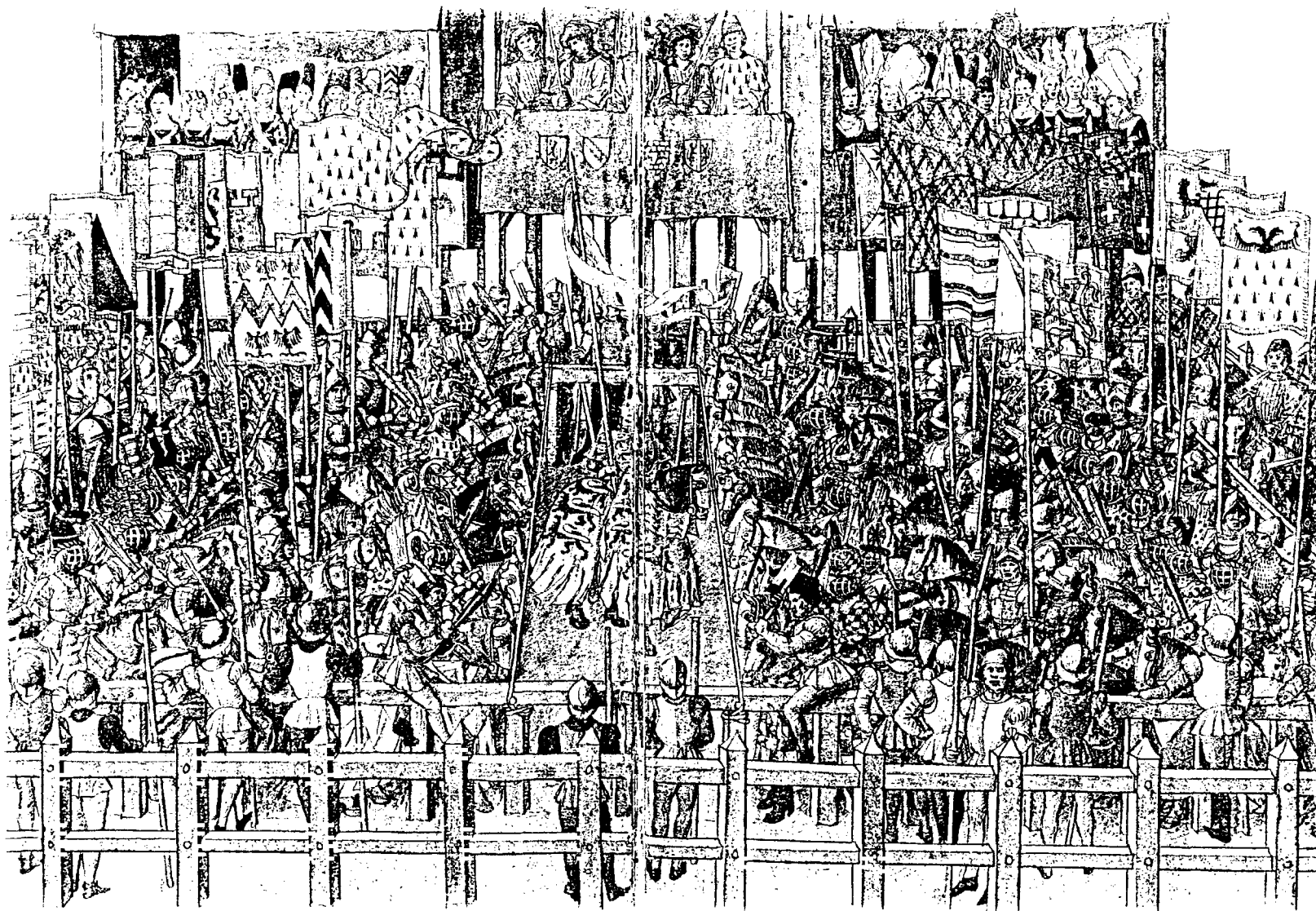


fig. 35.- "Histoire comment le seigneur appelant et le  
seigneur défendant assenblent au tournoi."

*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de  
Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.



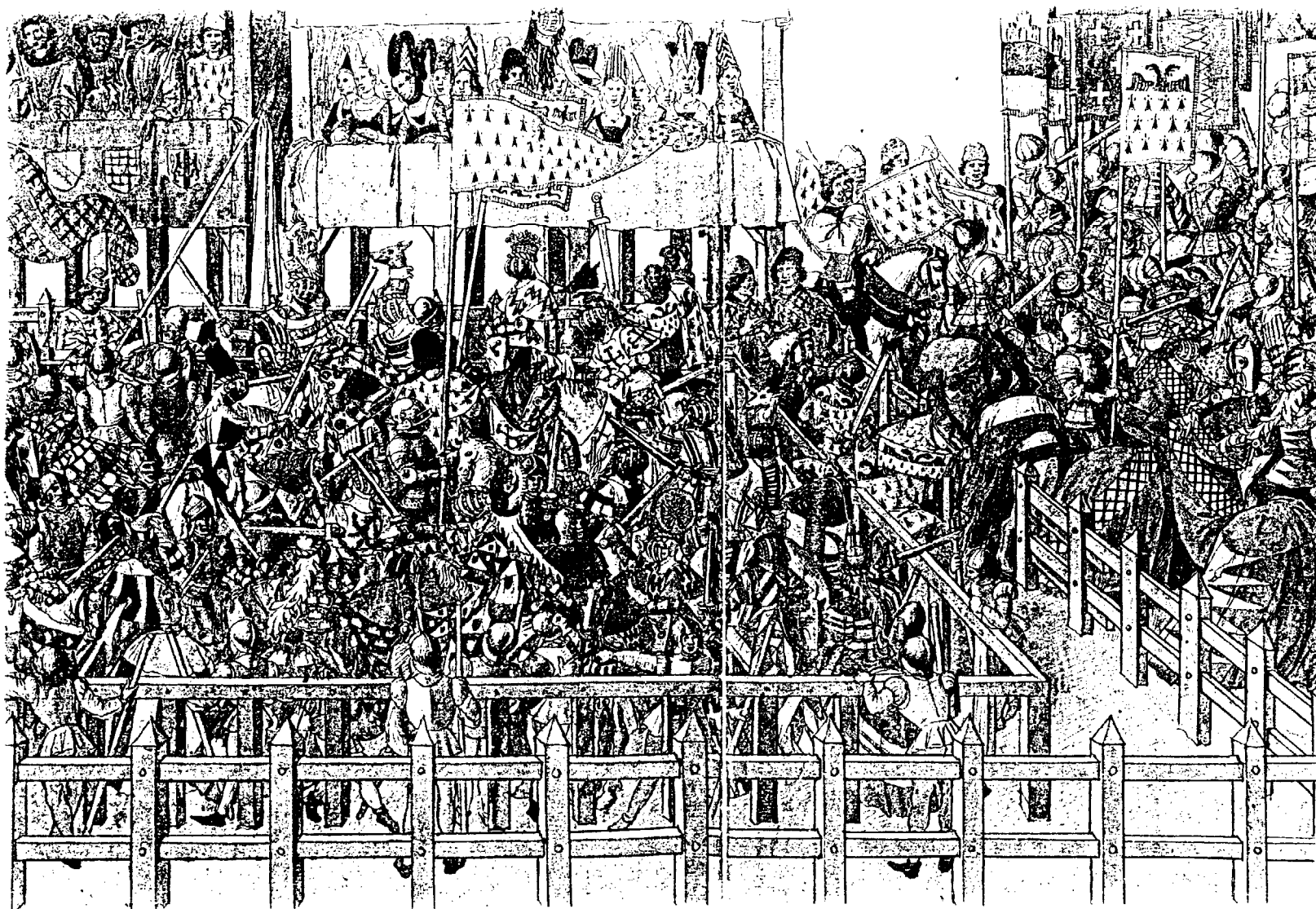


fig. 36.- "Histoire comment les tournoyeurs se vont battant  
par troupeaux."

*Traite de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de  
Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.



fig. 37.- "Histoire comment la dame avec le chevalier ou  
écuyer d'honneur et les juges donnent le prix."  
*Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi*, de René de  
Anjou. MS Français 2695. Biblioteca Nacional, Paris.



fig. 38.- Inicial con justadores en pleno combate.

Manuscrito provenzal de los poemas de Bertran de  
Born, s. XIII.

Biblioteca Nacional, Paris. MS 854 f. 174 v.





fig. 39.- Pierre de Courtenay justando con Guy de la Trémouille. Manuscrito de las Crónicas de Froissart. BL MS Harley 4379 f. 19 v.

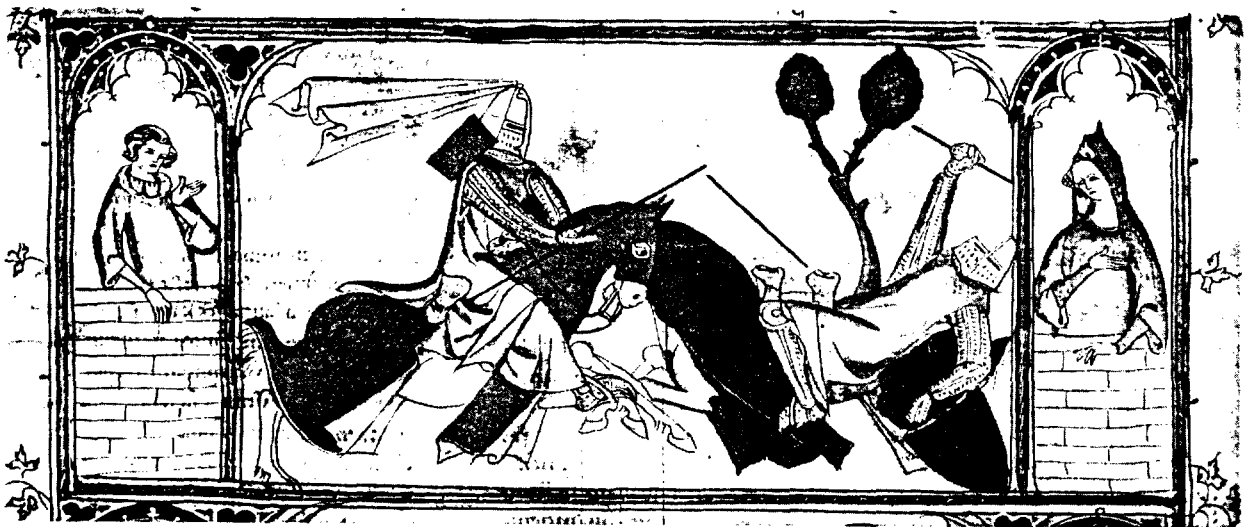


fig. 40.- Justa del siglo XIII.

Biblioteca Nacional, Paris.

MS 146 f. 40 v.

I see shewes howe the Coronacion of Queene Iune. Richard  
 kepte faste for the Queene parr against all other comers Whose  
 he so notably and so humbly behaved hym self. as redounded  
 to his noble fame and pfecte worship.

203  
 3



fig. 41.- Justas en honor de Juana de Navarra, en febrero de  
 1402. Dibujo de *Pageant of Richard Beauchamp*.  
 BL MS Cotton Julius E IV art, 6 f. 3.



fig. 42.- Fresco representando una justa. Ha. 1390.  
Castillo de Lishtenberg, Tirol.

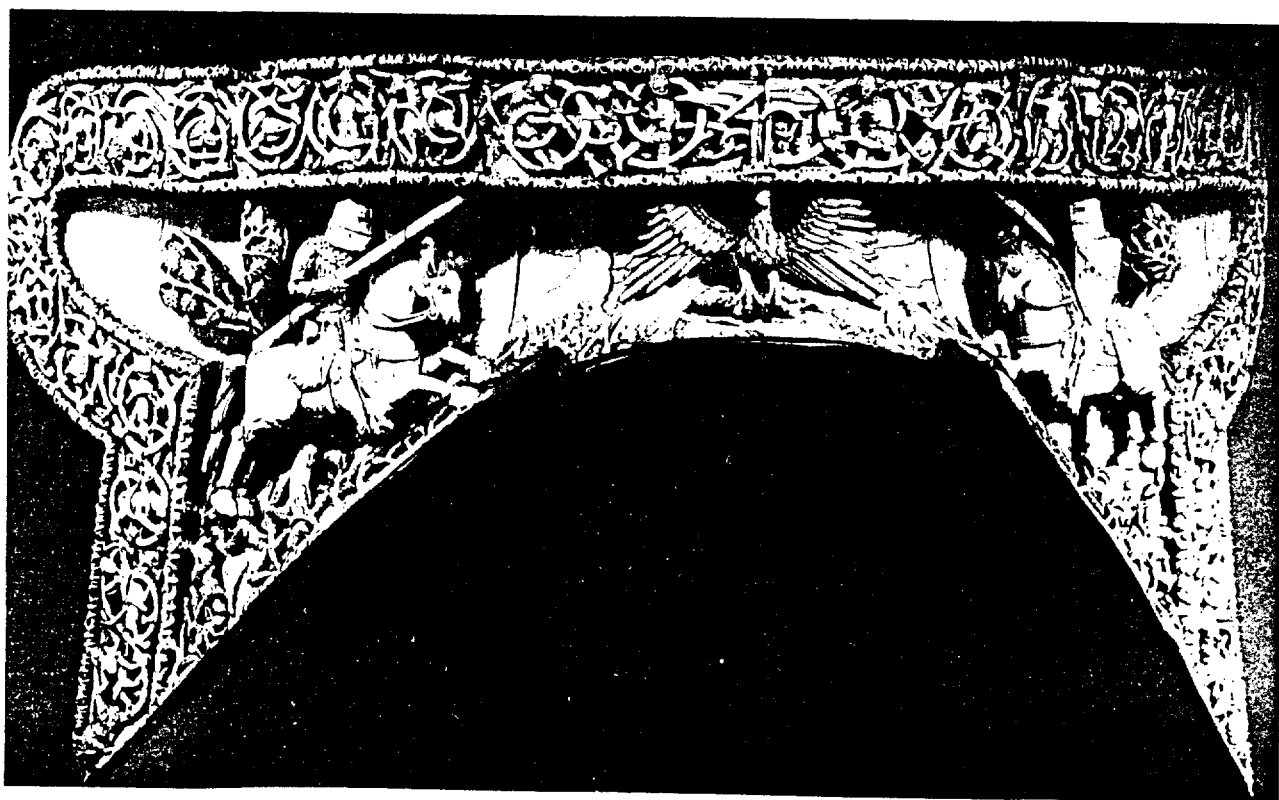


fig. 43.- Marfil donde aparecen dos justadores.  
Museo del Louvre, OA 3361.



fig. 44.- Torneo en el exterior de una plaza fuerte.  
Obra firmada por Pedro Pablo Rubens.  
Paris, Museo del Louvre.



fig. 45.- Justas de Saint-Inglevert, de un ejemplar de las  
 "Crónicas" de Jean de Froissart.  
 British Library, MS Harley 4379 f. 19.

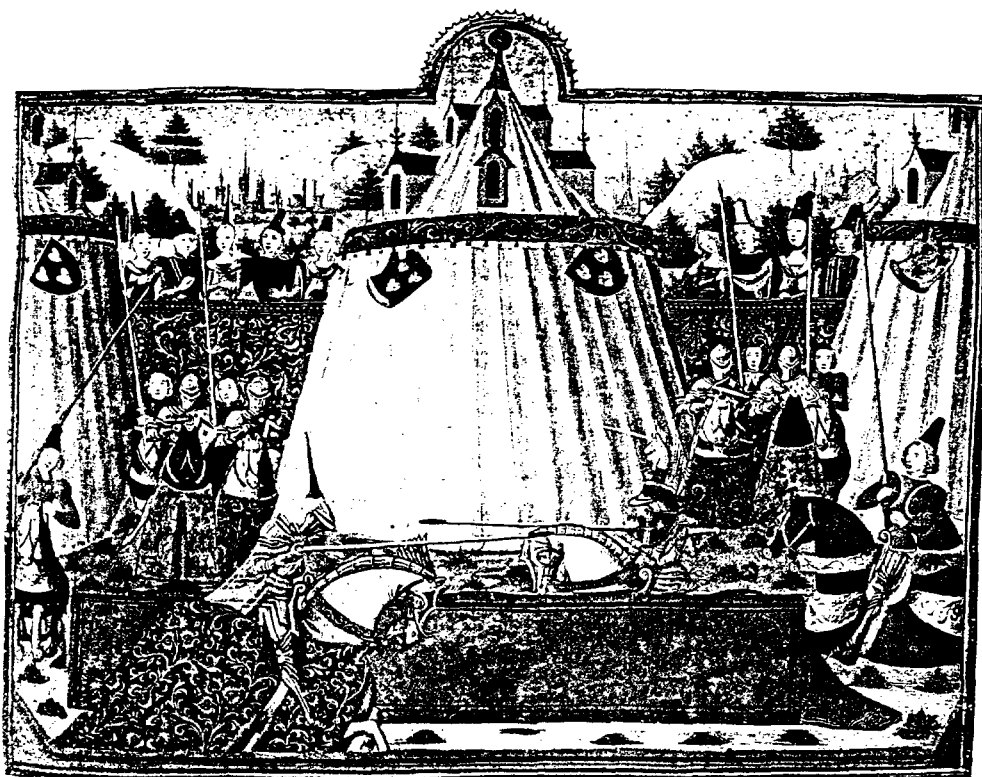


fig. 46.- Justas de Saint-Inglevert, de un ejemplar de las  
 "Crónicas" de Jean de Froissart.  
 British Library, MS Harley 4379 f. 20.

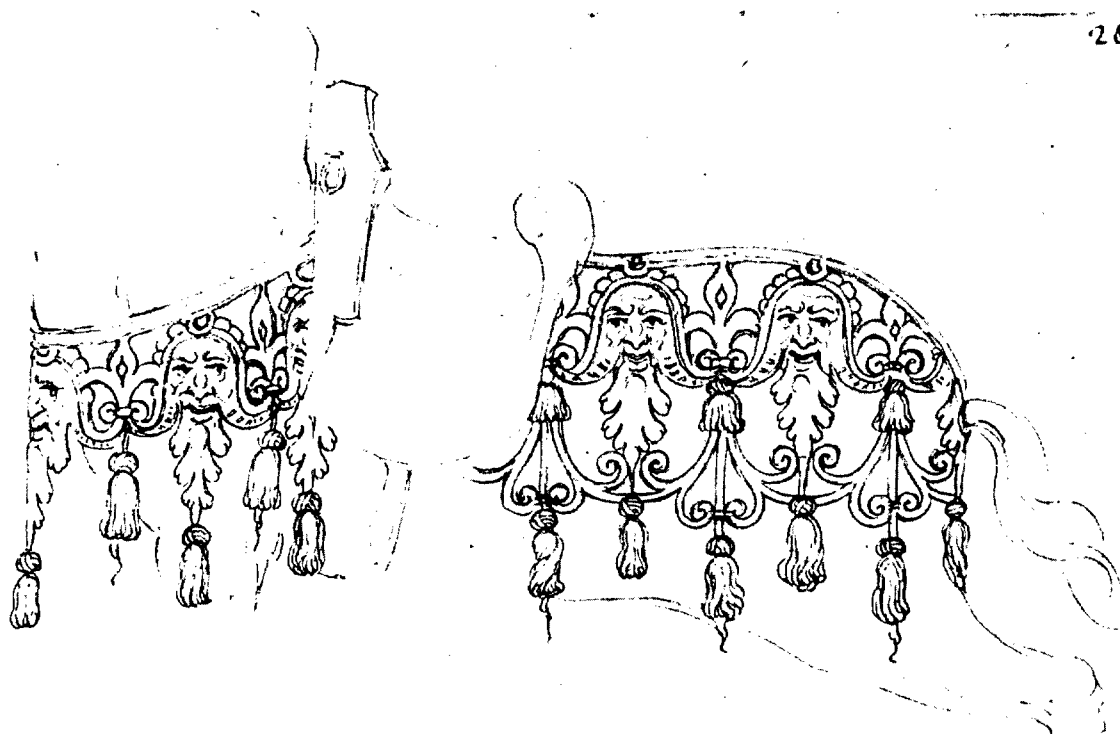


fig. 47.- Croquis del siglo XVI.

BL MS Cotton Augustus A. III f. 28.



fig. 48.- Armamento caballeresco del siglo XII.  
Catedral de Modena.





fig. 49.- Armadura de justa del siglo XVI, obra de  
Anton Peffenhauser.  
Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.



fig. 50.- Armadura alemana de justa. Obra de Valentin  
Siebengurger de Nuremberg, fechada hacia 1530.



fig. 51.- Justas. Manuscrito de fines del siglo XIV.  
Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg,  
MS 998 f. 226.



fig. 52.- Ilustración inglesa representando un  
enfrentamiento entre dos bandos.  
BL MS Harley 326 f. 113.

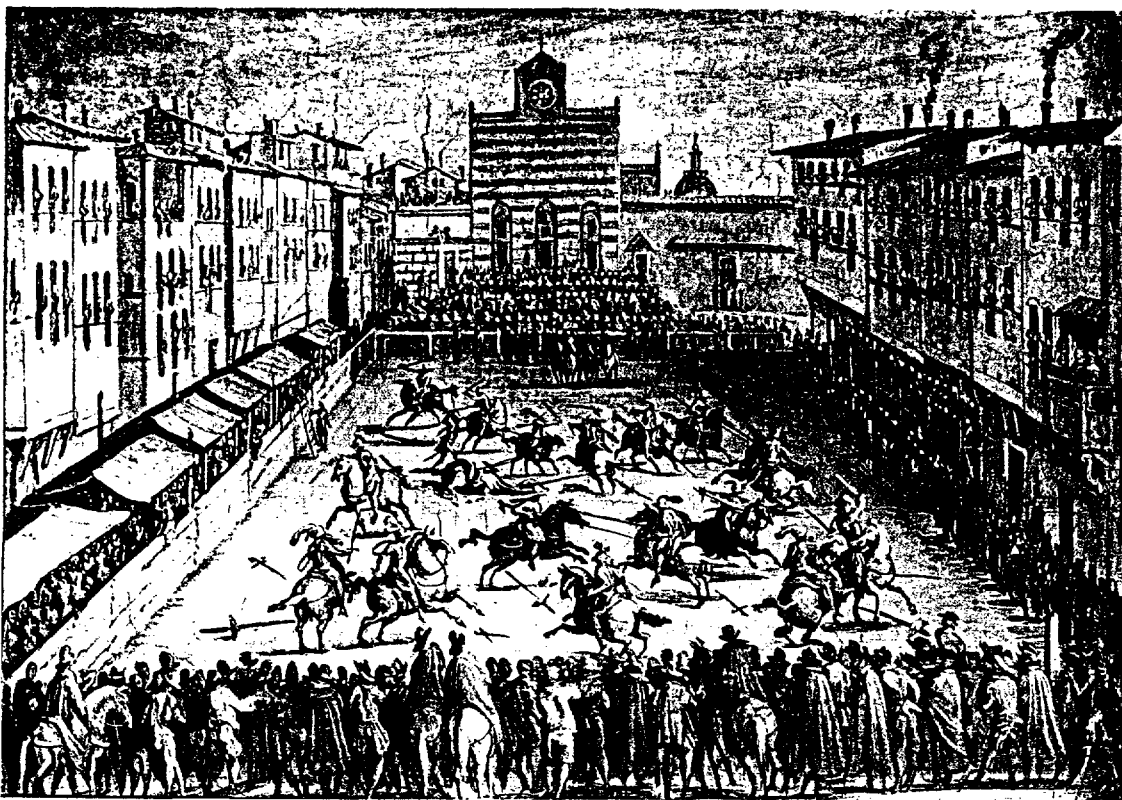


fig. 53.- Torneo de fines del siglo XVI, disputado en la plaza de Santa Croce. Florencia, Palazzo Vecchio.



fig. 54.- Torneo en la plaza del mercado de Munich, en 1500.  
Grabado de Matthäus Zasinger.  
Staatliche Graphische Sammlung, Munich.

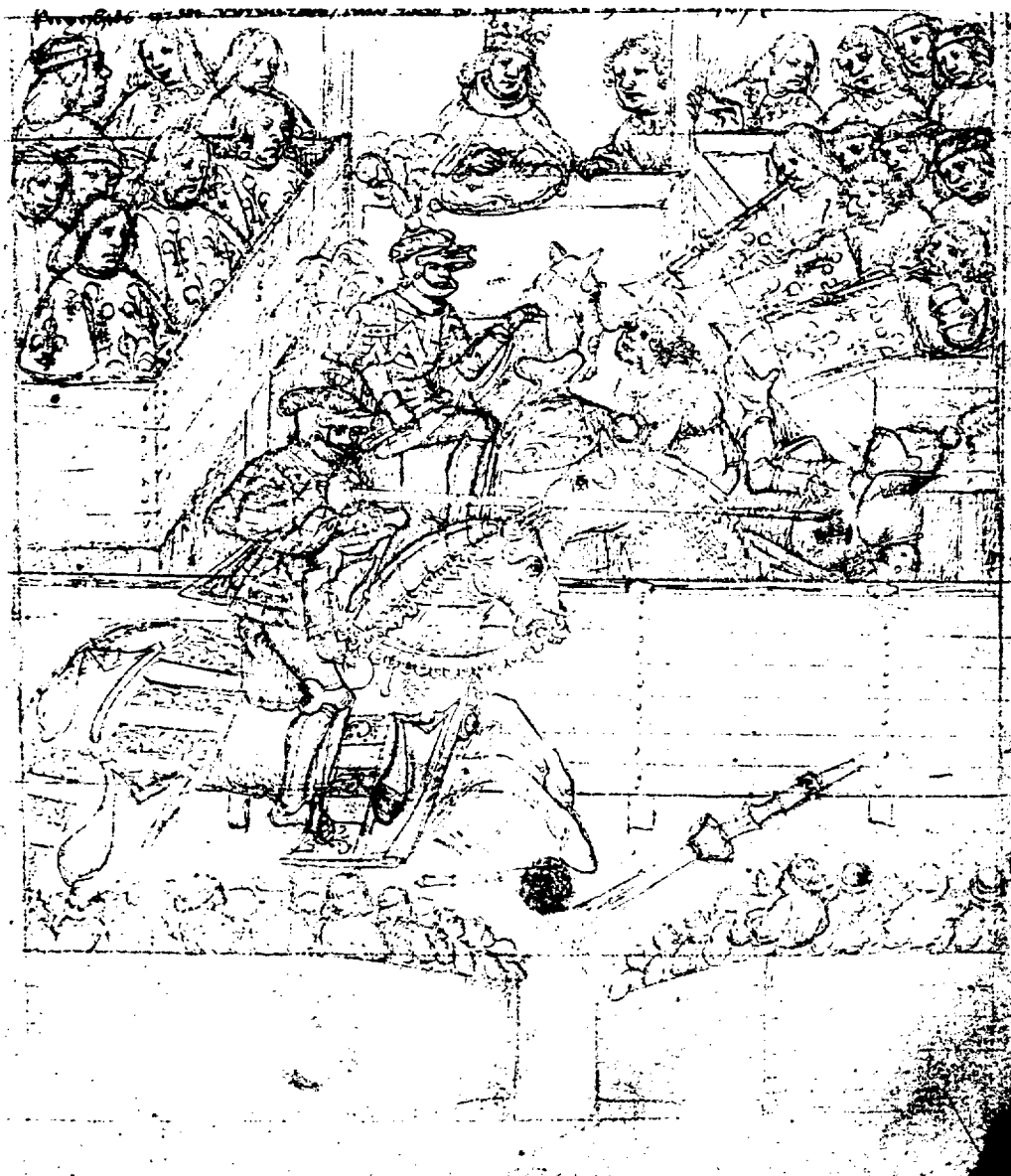


fig. 55.- Richard Beauchap, conde de Warwick, justando contra  
Sir Colard Fymes, en Calais, en 1399.

BL MS Cotton Julius, E IV art. 6. f. 16.



fig. 56.- Caballero entrando en la liza para disputar una justa. Libro francés del siglo XV ilustrado por un artista flamenco.  
Bruselas, Biblioteca Royale Albert I, MS 6 f. 51 v.



fig. 57.- Malpagna (Bergamo). Castillo Colleoni.  
Fresco de la primera mitad del s. XVI.



fig. 58.- Justa italiana con una alta tela de separación.  
Siglo XVI. Malpaga, Castello.



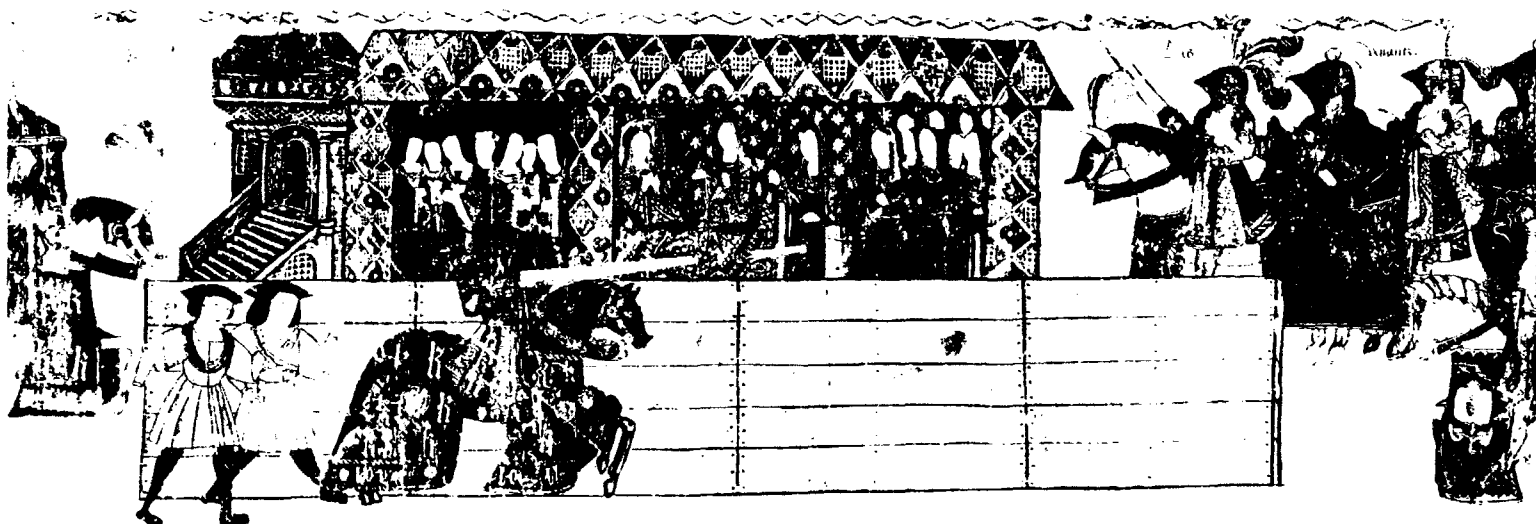


fig. 59.- Enrique VIII como *Ceure loyall* justa ante su reina,  
Catalina de Aragón, 1511.

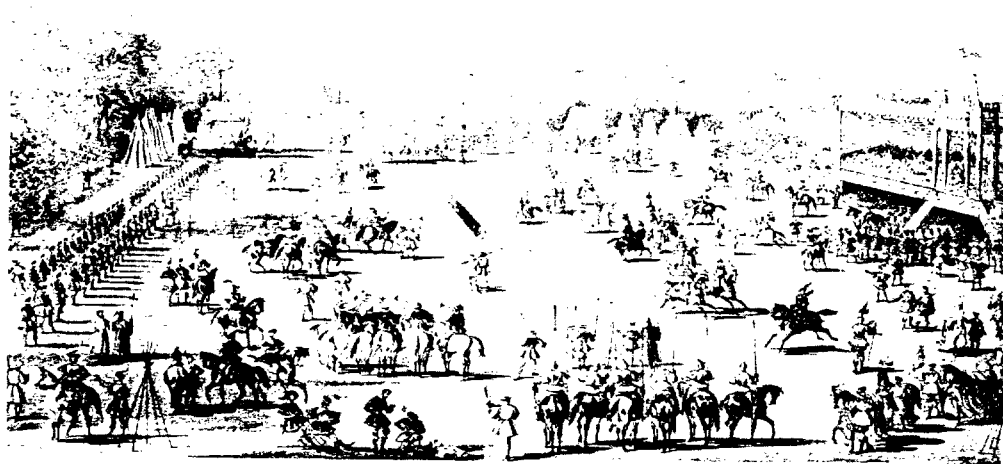


fig. 60.- El torneo de Eglinton en 1339.

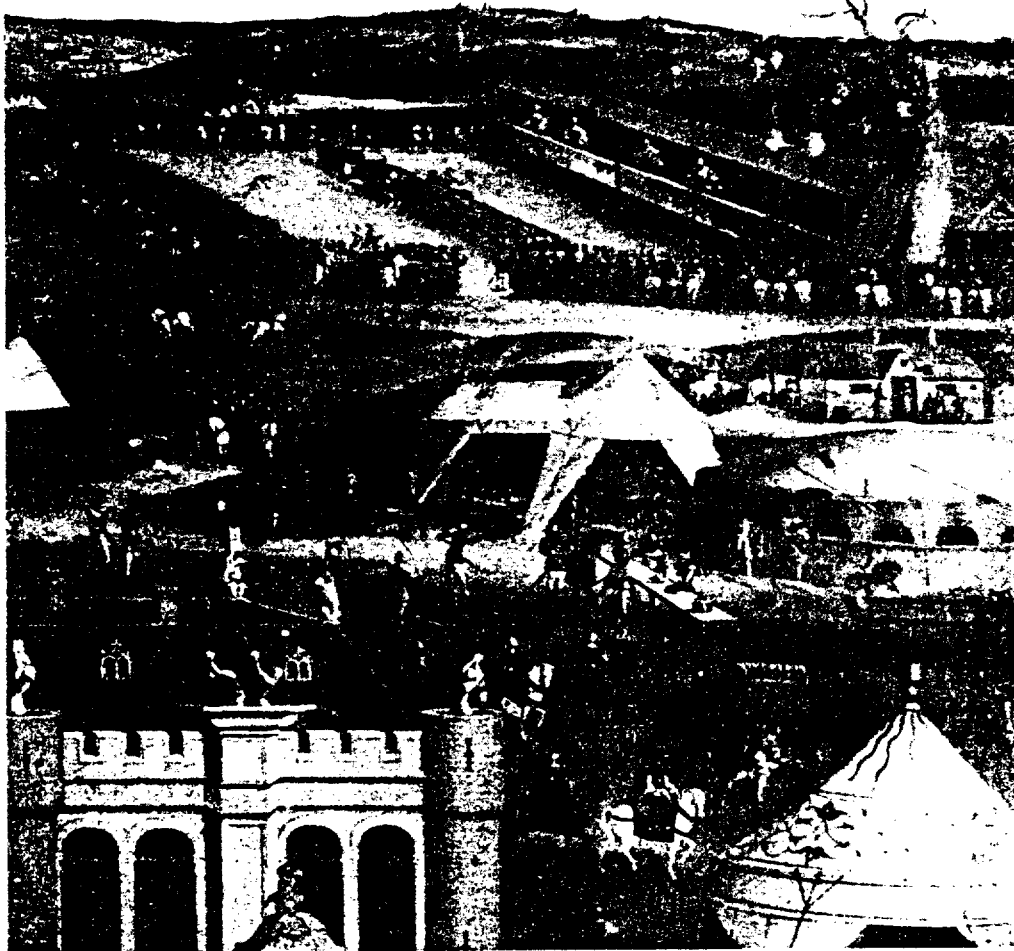


fig. 61.- Detalle de la vista panorámica del campo de la  
"Tela de Oro" conservado en Hampton Court.

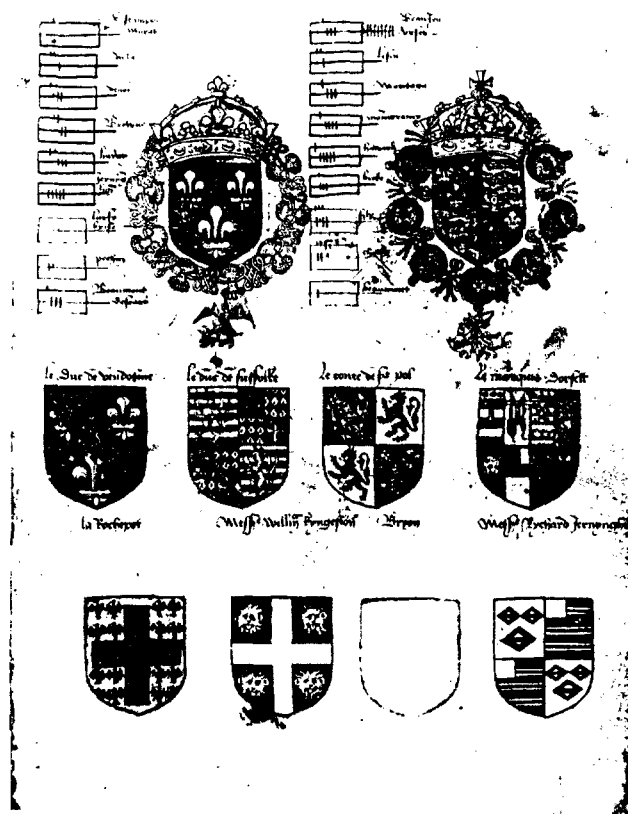


fig. 62.- Cuaderno de justa de la época Tudor, ricamente iluminado, describiendo las justas del campo de la "Tela de Oro", de 1520.  
Society of Antiquaries, MS 135.

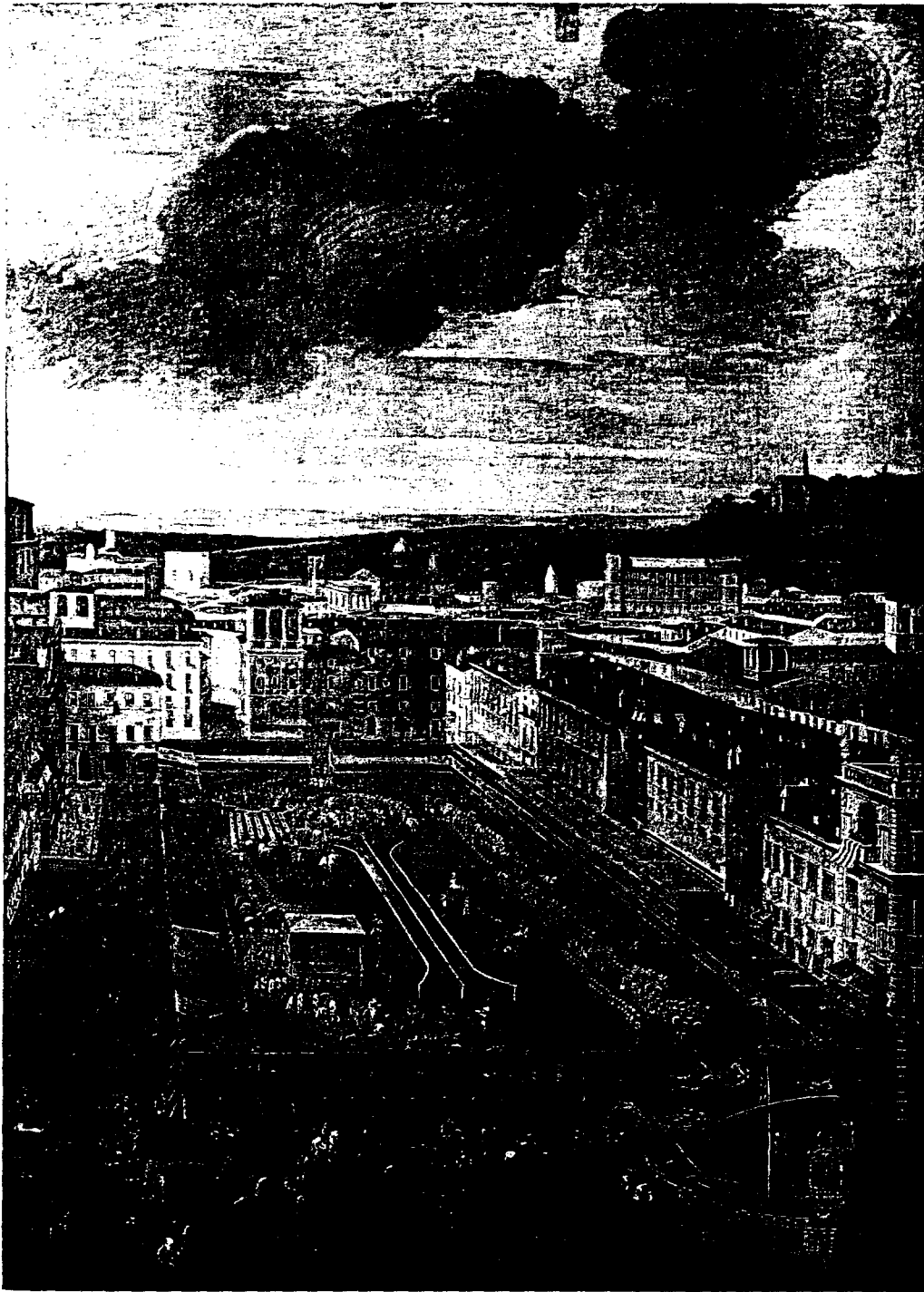


fig. 63.- Justa del siglo XVII en la Plaza Navona de Roma.  
Museo de Roma.



fig. 64.- Combate "en la barrera" de 1493.  
*Paso de armas de Sandricourt,*  
 Biblioteca Nacional, Paris.

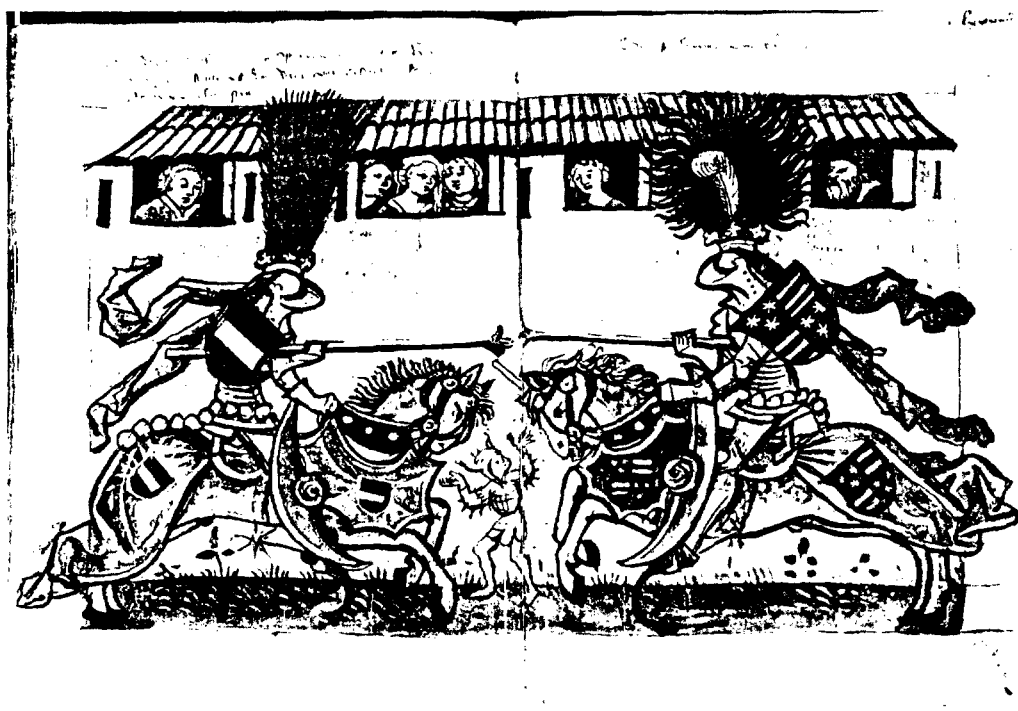


fig. 65.- Federico, duque de Austria justando contra el conde  
 Hermann von Cilli. Miniatura de ha. 1470.  
 Badische Landesbibliothek, Karlsruhe,  
 Codex St Georgen pp. 78-79.



fig. 66.- Grabado de la época representando el accidente que causó la muerte del rey Enrique II de Francia. Londres.



fig. 67.- Justa delante de un "castillo del amor". Parte posterior, en marfil, de un espejo. Paris, fines del s. XIV. Londres, Museo Victoria & Albert, A 561-1910



fig. 68.- Torneo delante del "Castillo del Amor".  
Decoración de la parte posterior de un espejo,  
ha. 1500. Florencia, Museo del Bargello.



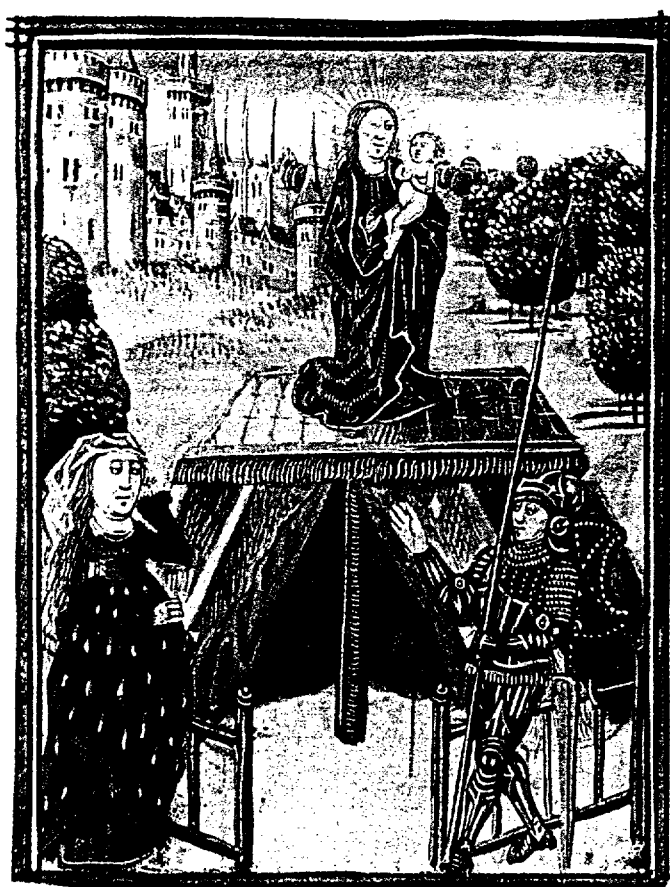


fig. 69.- Decoración del Paso de la *Fontaine des Pleurs*.

Biblioteca Nacional de Paris. MS Fr. 16830 f. 124.



figs. 70 y 71.- Justas y danzas.

Manuscrito del *Tournoi de Chauvency*,  
 de Jacques Bretel, s. XIV.

Oxford, Bodlienne, MS Douce 308 f. 117, 123.

C'il est prous il art bien de coi  
 A nsi dient an loz recoi  
 C'elles q'iaus metêt an lueire  
 Il ai out uilans honoz recueire



fig. 72.- Justas. Manuscrito del *Tournoi de Chauvency*,  
 de Jacques Bretel, s. XIV.  
 Oxford, Bodlienne, MS Douce 308 f. 114.



fig. 1.- Fragmento de un manuscrito francés del siglo XIII del libro de Lancelot.

Colección Deuflofeu, Puigcerdá, Gerona.

6. LA CULTURA DEL TORNEO

6.3. JUEGOS DE ENTRENAMIENTO Y ENTRETENIMIENTO

6.3.1. La Quintaine y la Bague.

6.3.2. Estafermo, sortija, toros y juegos de cañas.

6.3.2.1. Estafermo/sortija.

6.3.2.2. Los toros.

6.3.2.3. Las cañas.

6.3.3. Juegos de equipo.

6.3.4. Notas bibliográficas.

### 6.3. JUEGOS DE ENTRENAMIENTO Y ENTRETENIMIENTO

Torneos, justas, pasos de armas y caza (1) son juegos reservados a la nobleza, sin embargo existen otros, más populares, evidentemente, en los que también participaba en ocasiones el pueblo (fig. 1), tales como el salto de longitud o de altura, el lanzamiento de piedra o de jabalina (figs. 2 a 6), la carrera (fig. 7) (actividad que curiosamente practican también las mujeres) (figs. 8 y 9) y la lucha. (2) (figs. 10 y 11)

En la Edad Media y comienzos de la Moderna, la lucha, en sus múltiples variantes se practicaba en toda Europa y a todos los niveles de la sociedad. El joven Enrique VIII fue un fuerte y celebrado luchador. Sin embargo, la práctica de la lucha por parte de la aristocracia era prácticamente privada y estaba envuelta en el mismo complejo ceremonial que regía en los deportes marciales y ecuestres.

Abundan las representaciones de luchadores en los manuscritos medievales, y algunos de los primeros libros ilustrados impresos, por ejemplo, el *Ringerkunst* (1539) de Fabian von Auerwald, (figs. 12 a 33; diaps. 114 a 124) fueron tratados de lucha. De Alberto Dürero circularon más de 100 grabados representando las principales llaves practicadas por los luchadores de la época en el Sur de Alemania. (fig. 34)

Además de este tipo de actividades, se dieron otros juegos que, siendo originariamente sistemas de entrenamiento para los caballeros, pasarían a convertirse en diversiones de carácter más popular.

#### 6.3.1. La Quintaine y la Bague

Dentro de este grupo sobresale la quintaine que, inicialmente, era utilizado por los caballeros para entrenarse (condición que no perderá nunca), pero que será realizada también por otros grupos sociales y con otra finalidad, siendo muy popular en Europa, especialmente en Francia, y extendiéndose su práctica desde la Edad Media hasta el siglo XVIII.

El juego consistía en que "le cavalier piquat des deux, visant un but de bois, et s'exerçait à rompre sa lance en frappant le but, juste dans son milieu, à jeter le tronçon et continuer sa course sans être "étonné", et sans broncher sur son cheval. Si la lance n'était pas rompue, ou si le tronçon n'était pas jeté prestement, le heurt occasionnait pour le jouter un arrêt brusque qui le désarçonnait, pendant que son cheval, emporté par la vitesse acquise, continuait tout seul." (3)

Dar en un blanco (cuya forma puede variar) en un lugar preciso, tratar incluso de hacerlo caer o de romper la lanza, en esto consiste, en esencia el juego de la quintaine, que es un juego de puntería, de habilidad y de fuerza a la vez. (figs. 35 a 42; diap. 125)

Si analizamos las características y la evolución de este juego, podremos constatar que la palabra *quintaine*, vocablo latino, se utiliza para designar, normalmente, un juego con las mencionadas características de fuerza y de

puntería, cuya práctica era ya realizada por los Latinos, pero que, con el tiempo y en función de los usos, hará referencia a unas actividades lúdicas perfectamente diferenciadas por su contexto económico y social y, en menor grado, por su modo de ejecución.

Los textos medievales franceses conceden una enorme importancia a la quintaine de los caballeros: el joven caballero, el día en que era armado como tal o con ocasión de unas bodas o de un torneo, trataba de golpear y derribar con su lanza y a galope sobre su caballo, un poste o palo solidamente fijado en la tierra que estaba recubierto con una ropa o decorado con un escudo e incluso, en ocasiones, era un maniquí fijo que simulaba la figura de un guerrero. Este ejercicio requería un importante entrenamiento (figs. 43 y 44) para poder llevar a cabo esta acción, ya que el caballero debía de controlar a su montura para que ésta fuese a la velocidad y en la dirección precisa para poder dar el golpe más eficaz.

Durante los siglos XVI y XVII, la nobleza practicaba corrientemente la justa a la quintaine: se trataba de golpear, siempre a caballo, en la frente o en los ojos a un maniquí rotativo utilizado como blanco y de romper la lanza en el choque (figs. 45 y 46). Si el golpe no se daba en el sitio correcto y el muñeco de madera era golpeado en un lateral, éste giraba violentamente sobre sí mismo golpeando al justador poco hábil. Era por lo tanto un juego de destreza, de puntería, más que de fuerza.

Entre estos dos juegos ecuestres, ya bastante distintos, se conoce (siempre bajo el mismo nombre de quintaine), otro juego, un ejercicio impuesto por el señor a algunos de sus vasallos y campesinos, casi siempre a los recién casados o a los miembros de ciertas corporaciones, como los carniceros y, más a menudo, los pescaderos y los



molineros. Estos dos últimos grupos practicaban a menudo la quintaine de agua, consistente en golpear, desde una barca en movimiento, un palo o estaca solidamente plantado en el lecho o en la ribera (fig. 47). Esta quintaine, impuesta, obligada, por el señor, se conoce en la historia del derecho francés, con el nombre de "droit de quintaine", y es claramente un canon: además, generalmente era acompañada de contribuciones en especies, por parte de la pareja, si se trataba de recién casados o por parte del comerciante o del artesano. La obligación que tenían estas personas de "tirer" o de "devoir" la "quintaine", ponía de manifiesto la posición social de cada uno.

La Bague (4) que, al contrario que la quintaine no aparece entre los juegos de los romanos, tuvo, indudablemente, un desarrollo tipológico extremadamente rico en la sociedad feudal. El poste fue rápidamente flanqueado por un escudo revestido de una armadura, pasando a continuación a ser un maniquí que, cuando se hacía móvil se revestía aun más de su naturaleza de enemigo ficticio (del cual tomaba, en ocasiones, los rasgos) ya que devolvía los golpes. Por otro lado, si el juego se orientaba claramente hacia el ejercicio de puntería, más que de fuerza, tal vez podría ser considerado como un estadio evolucionado, el último, de la gradual transformación que fue sufriendo la quintaine: "L'anneau de bague ne représenterait (en creus, par un vide) que le point privilégié de la cible primitive, devenu en quelque sorte idéal, abstrait. (figs. 48 a 60) On a même dit que la bague symboliserait l'oeil du mannequin de la quintaine primitive, qui, on le sait, pouvait être une cible vivante." (5)

Estos juegos ocuparon en su época, un lugar de primera magnitud en la vida cotidiana del hombre del pueblo. Aunque durante un tiempo convivieron con las "formas nobles de la lucha", ya que servían sobre todo como ejercicios de preparación y de entrenamiento. En el siglo XVI y de un modo

especial en el XVII, adquirieron el estatus de juegos de corte por excelencia. La fuerza y la habilidad en el manejo de la lanza se fue transformando, a medida que fueron evolucionando, en un ritual cada vez más elaborado: el desafío antes de los juegos, el equilibrio del caballero, pero también y sobre todo, la suntuosidad en los vestidos o en los disfraces, la riqueza de las colgaduras que adornaban los balcones y las fachadas parecen adquirir más importancia que la destreza o la habilidad en la carrera. La estética barroca encuentra en estos juegos un amplio campo donde desarrollarse, hasta que el siglo XVIII vea el declinar de estos deportes.

#### 6.3.2. Estafermo, sortija, toros y juegos de cañas

En España, durante el siglo de oro, el "estafermo" y la "sortija" comparten el interés del público con los juegos de cañas y los toros. Estos dos últimos son típicamente españoles, mientras que el estafermo y la sortija son dos juegos netamente europeos.

##### 6.3.2.1. Estafermo/sortija.

Desde el punto de vista técnico, sin hablar de la disposición de la arena donde se practicaban estos ejercicios, también podemos dividirlos en dos bloques: el estafermo y la sortija se practicaban con los estribos largos (brida), mientras que las cañas y los toros se corrían a la antigua, con los estribos cortos (gineta), que es una de las originalidades de la monta española. (6)

Aunque esos juegos de procedencia europea hicieron furor en España, no dejaron nunca de ser considerados como extranjeros, lo que aparece claramente sugerido por la forma misma de la palabra *estafermo*, de procedencia italiana.

La primera definición coherente de la palabra *estafermo* nos es ofrecida, lo que no es extraño, por el "Tesoro de la lengua castellana o española" de Sebastian de Covarrubias (1611) Dice: Estafermo: Es una figura de un hombre armado, que tiene embraçado un escudo en la mano izquierda y en la derecha una correa con unas bolas pendientes o unas bexigas hinchadas; está espetado en un mástil, de manera que se anda y buelve a la redonda. Pónenle enmedio de una carrera, y vienen a encontrarle con la lança en el ristre, y dándole en el escudo le hazen bolver, y sacude al que passa un golpe con lo que tiene en la mano derecha, con que da que reyr a los que lo miran. Algunas vezes suele ser hombre que se alquila para aquello. El juego se inventó en Italia, y assi es su nombre italiano, estafermo, que vale está firme y derecho."

Definición extraordinariamente completa y precisa, ya que explica muy concretamente el juego, analizando la "maquina" y su funcionamiento antes de presentar un jugador en acción y, después de hacerla funcionar ante nuestros ojos, nos muestra la característica cómica de la escena. Hace una precisión, el maniquí podía ser reemplazado por un hombre e indica a continuación el origen extranjero del juego lo que le permite dar a conocer la etimología de este neologismo italiano,

Una definición muy similar es la que nos da el Diccionario de Autoridades de 1726, pero en ella ha desaparecido el hecho de que el papel de estatua podía ser interpretado por un hombre. (7)

La aparición de la palabra *estafermo* en un texto literario es más tardía que el juego mismo, lo cual, evidentemente no es extraño, y se sitúa alrededor de 1600. El primer ejemplo en sentido figurado de la palabra, nos lo proporciona Quevedo, en "Origen y defensa de la necedad" (1598) y precede, curiosamente, en algunos años a la primera

alusión al juego que posee, por otro lado, un valor de parábola y que es recogida en la "monarquía mística" de Lorenzo de Zamora.

Los textos mencionan tanto el *estafermo* como la *bage*, la *quintaine* y la *sortija* (8), poniendo de manifiesto como este tipo de juegos servían para reafirmar los valores establecidos y para mostrar el tipo de vida ociosa que llevaban los que se dedicaban a ellos: un galán organiza bajo las ventanas de su enamorada una carrera de *bage* o de *quintaine* (9); Juan Rufo nos pinta unas escenas llenas de colorido donde aparecen perfectamente recogidas las desventuras de los malos jugadores de *bage* que pertenecían, naturalmente, a un determinado grupo social (10); Cristóbal Pérez de Herrera puso claramente de manifiesto el papel social que se ponía de relieve en la práctica de estos juegos: "El juego de la *sortija* es un entretenimiento y ejercicio muy conocido de caballeros y personas nobles e ilustres" (11)

#### 6.3.2.2. Los toros.

El combate a caballo de los toros es frecuentemente evocado en la literatura y en la historia de la época; es un juego que fuere cual fuere su evolución ulterior, era familiar a todos.

Es necesario mencionar, aunque sea brevemente, el tema de los toros ya que, cuando se habla de actividad deportiva, es uno de los puntos conflictivos, puesto que unos lo consideran como deporte mientras que para otros no lo es en absoluto.

Tal y como afirma el profesor Tierno Galván, los toros pertenecen al ámbito de los "acontecimientos": "Los acontecimientos sociales oscilan entre los hechos y los actos.

Sin corresponderles por modo absoluto la nota de necesidad que caracteriza al hecho social en cuanto hecho, tampoco son consecuencia plena del obrar libre y reflexivo. Aparecen constituyendo la realidad social con un peculiar carácter de exigencia: exigen no que nos adhiramos a ellos, sino que nos definamos ante ellos". (12)

Los toros no permiten una actitud de mero espectador, exigen una toma de postura.

Al enfrentarnos a ellos se produce un hecho espontaneo y casi universal: nos conmueven. En ocasiones es un profundo desagrado, otras un entusiasmo ciego que arranca un grito de admiración... El espectáculo de los toros no deja indiferente al que lo presencia, y el tipo de conmoción que produce no hace diferencias sociales. Podemos ver entusiastas a ultranza provenientes de todos los estratos: intelectuales (poetas, novelistas, pintores) aristócratas, pueblo llano, clérigos, ateos... el amor a la fiesta de los toros no reconoce ningún tipo de barrera ya sea social, económica, religiosa, cultural, etc. Otro tanto podemos decir del odio, se pueden encontrar detractores en todos los grupos sociales, sin distinción de credos o educación. La emoción que produce una corrida de toros no está vinculada a ningún tipo de condicionamiento social. Todo aquel que presencia uno de estos acontecimientos toma postura, es una reacción instintiva que va desde la actitud de aquel que lo considera una crueldad innecesaria e insoportable, a la admiración más absoluta e incondicional. En ambos casos encontramos una nota común: la implicación emocional ante una situación que se desarrolla.

El permanecer indiferente implica incomprensión, si se comprende es imposible la indiferencia. Esto es debido a que los toros significan una concepción del mundo dentro de la comunidad que es la que les da sentido. Si tal supuesto desapareciese, el espectáculo perdería el carácter de

acontecimiento y quedaría en puro espectáculo; es decir en la visión de algo que no implica por parte del espectador la toma de una actitud radical de aceptación o repulsa por exigencia intrínseca al espectáculo mismo. El etnocentrismo queda de manifiesto. Es la visión etnocentrista la que justifica la "fiesta nacional" y no tolera otras actividades deportivas como puede ser el "noble arte" del boxeo americano. (13)

Los toros son una constante en la historia de España y, en algunos momentos, el acontecimiento que mejor ha expresado la unidad de sus distintos pueblos.

Ha habido momentos en nuestra historia en que, la pasión por los toros ha sido tal que, el pueblo, e incluso en ocasiones, la misma prensa, han concedido más importancia a una herida de un torero que a un acontecimiento político, llegando a ocuparse la Corona o las Cortes de las leyes y los reglamentos vinculados a la celebración de las corridas. El interés de estos estamentos llegó hasta el extremo de fundar una "Escuela de Tauromaquia Oficial", con cargo a los fondos públicos. Este interés podía provenir, naturalmente, del gusto por el espectáculo o bien del deseo de congraciarse con el pueblo a través de una Fiesta deseada por la mayoría. Es más, cuando los gobernantes han intentado poner límites al espectáculo taurino han surgido asociaciones que lo han defendido y desarrollado, como en el caso de las Hermandades de Caballería.

El pueblo español, eminentemente religioso, ha mostrado una clara desobediencia a las prohibiciones de los Pontífices que hacen referencia a las corridas de toros, y lo que es más sorprendente, no son sólo los seglares los que las desobedecen, por más que la condena llegue hasta el extremo de negar el enterramiento en tierra sagrada a los lidiadores, sino que incluso el clero hace caso omiso de las prohibiciones que se le imponen sobre asistencia al espectáculo. El mismo

Felipe II toma partido contra la Bula de Sixto V en una carta en la que se lamenta de que dicha bula contra los toros no surta efecto aduciendo que "era la fiesta de toros costumbre tan antigua, que parecia estar en la sangre de los españoles".  
(14)

Efectivamente, los orígenes de los toros en España se remontan a épocas mitológicas. El hijo de Osiris, el Hércules egipcio, fundador de Hispalis (Sevilla), arrebató a Gerión sus bravos toros rojos que pastaban en las islas de Cártare (las islas de Cártare las formaba el delta del actual Guadalquivir) y los trasladó a Egipto. La presencia de toros salvajes en la Península Ibérica desde tiempo inmemorial sirve, por su imagen de fuerza y de nobleza, como sustento al mito.

El culto al toro ha existido en las civilizaciones mediterráneas y más allá, bajo las formas particulares de cada una de esas culturas. La mitología nos ofrece múltiples testimonios del toro vinculado a los dioses: Poseidón, Mitra... La literatura recoge descripciones de esas ceremonias religiosas mezcla de atletismo y juego y el arte nos ofrece, a través de la pintura, una de las representaciones más bellas y también más conocidas en Cnossos. (fig. 61; diap. 126)

Mucho se ha especulado sobre la posible relación del espectáculo circense romano y los toros en España. Se ha querido ver una inspiración española en el gusto de los romanos por las luchas en las que estaba presente el toro y, a la inversa, no falta quien opina que es el mundo romano el que deja su huella en la Fiesta española. No considero oportuno entrar aquí en esa polémica, bástenos mencionar el hecho de que, en España, fueron necesarios siglos de evolución en el espectáculo taurino para que fuese celebrado en las plazas de toros tal como ahora se conocen (figs. 62 y 63; diaps. 127 y 128), no utilizándose los circos romanos existentes, (aún cuando alguno de ellos, como el Flaminio, se construyó

especialmente para luchas con toros) por lo que parece que no existió una pervivencia del tipo de espectáculo circense romano. Hemos de esperar al siglo XVIII para ver, después de muchas transformaciones, las primeras plazas construidas para este fin, con anterioridad, el lugar donde se celebraban eran las ciudades, las calles o las plazas que se habilitaban al efecto (fig. 64; diap. 129), siendo la evolución de las corridas de toros lenta y vinculada a las circunstancias sociales de cada momento.

Las primeras corridas de toros de las que tenemos documentos escritos, corresponden a las fiestas reales celebradas por Alfonso II, el año 815: "Durante todo el tiempo que ellas duraron, se lidiaron toros" (15) Aunque la noticia acaba aquí, parece, por las tradiciones, las leyendas, etc., que la pasión por los toros se encontraba perfectamente implantada (fig. 65; diap. 130) (16). No se celebra una fiesta religiosa, ni un triunfo militar ni unas bodas, ni un nacimiento..., en definitiva ningún acontecimiento importante vinculado a la familia real o a la nobleza, sin que se diesen corridas de toros. (figs. 66 y 67; diap. 131 y 132).

Originariamente la lidia se realizaba a pie y tenía un marcado carácter popular revistiendo, normalmente, un aspecto sumamente tumultuoso... Al menos eso parece deducirse de los documentos de la época. Las descripciones de viajes hechas por cortesanos que nos relatan con todo lujo de detalles las diversiones caballerescas (torneos, juegos de cañas) dándonos incluso los nombres de los participantes en las mismas, se limitan, cuando se trata de algún hecho vinculado a los toros, a dejar constancia de la muerte de "algunas personas". El toro se soltaba bien en las plazas de la villa, bien en las calles, y eran los mozos los que, en grupo, intentaban acabar con él. Juego un tanto peligroso que en diversas ocasiones se cobró sus víctimas, como lo atestigua el registro de Tudela del Duero, de 1564, donde aparece recogida la muerte de cuatro



personas por "asta de toro". (17) Este gusto popular por correr delante del toro podemos ver como se mantiene en nuestros días, aunque con algunas modificaciones; en los "encierros" que anualmente se celebran en Pamplona, y en los que continúan produciéndose graves accidentes.

Este modo de lidiar al toro corresponde a la zona norte de la Península. Creo importante señalar que las diferencias entre ésta y la zona sur son notables. Es a la zona norte a la que corresponde, ya en el siglo XIII, la aparición de un personaje que se llamará, durante siglos, el "torero de Navarra", (mata los toros a pie y con un golpe de jabalina) en oposición al "torero andaluz", a quien debemos la transformación de los toros en un juego caballeresco. [18 (fig. 68; diap. 133)]

Es a partir de esa vinculación a la nobleza cuando abundan las noticias sobre el modo en que se celebran las corridas, no sólo en la zona andaluza, ya que a partir del momento en que en Madrid se establece la Corte abundan los festejos taurinos en los que los caballeros lidian a los toros desde los caballos. (fig 67; diap. 132)

Hemos de señalar que el caballero no está obligado a matar al toro, esta acción ha de realizarla sólo en el caso de ser "ofendido" por el toro, es decir, si el animal le ha descabalgado o ha pisado algún objeto, por ejemplo un guantelete, que se la haya caído al caballero. También puede descabalgarse y utilizar la espada en el supuesto de que alguna dama haya dejado caer alguna prenda, por ejemplo un guante, en la arena, y así recuperarla. De no ser así, la finalidad es clavar en el *morrillo* del animal el mayor número posible de *rejones* que han de partirse al clavarse, quedando la mitad en el animal y la otra mitad en la mano del caballero. La longitud del rejón, poco más de un metro, obliga al rejoneador a inclinarse sobre el toro, esquivar el golpe del animal que

arremete y lanzar el golpe, lo que exige una gran destreza y gran dominio del caballo. El éxito lo señala el número de rejones roto por cada caballero, quedando la difícil tarea de acabar con el animal para los toreros a pie. La corrida se convierte entonces en un juego sangriento que rara vez deja de cobrarse víctimas. Pero es altamente apreciada por los soberanos y por la nobleza: en Madrid se reseñan setecientas corridas reales durante el siglo XVII, a pesar de que la Corte se encontraba establecida en esa ciudad sólo desde 1606 (19).

En el siglo XVIII es cuando nace, en Andalucía, el estilo contemporáneo de torear: el matador a pie que emplea espada y capa y es ayudado por picadores y banderilleros. (20) Siendo en ese momento cuando comienzan a aparecer los nombres propios de los toreros, no vinculados a una determinada clase social, sino en función de su destreza para lidiar al animal y, a la cabeza de todos ellos, encontramos el de Pedro Romero, cuya fama llega hasta nuestros días. El entusiasmo por esta nueva forma de torear se extiende rápidamente llegando hasta la Corte, donde incluso el rey, Carlos III "poco amigo de estos festejos bárbaros" (21) "parece interesarse por el espectáculo" (22), iniciándose así un período de popularidad. Los caballeros vuelven [recordemos que en las fiestas celebradas en Madrid en 1784 las corridas de toros aún estaban prohibidas (23)] a participar activamente en el espectáculo, y cuando el acontecimiento es muy importante, como las corridas organizadas para celebrar la presentación de juramento al Príncipe de Asturias [a quien sí agradaba este tipo de festejo (24)], en 1789 (fig. 64; diap. 129), para el que se compraron ciento treinta y tres toros de las mejores ganaderías, no dudan en saltar a la arena a lidiarlos. En esta ocasión podemos ver como se unen para la lidia los nobles y los grandes nombres del momento: Pedro Romero (fig. 69; diap. 134), Joaquín Rodríguez "*Costillares*" (fig. 70; diap. 135) y José Delgado "*Pepe Hillo*".

A partir de ese momento se suceden las descripciones, algunas no nos permiten, por su vaguedad, sacar conclusiones, otras, sin embargo, nos muestran ya las reglas que van a definir la tauromaquia moderna. Una nota común puede apreciarse, sin embargo en esas descripciones, el asombro ante la extraordinaria popularidad de la corrida, especialmente en Madrid y Andalucía. La noche anterior a la celebración ya se puede ver a la gente en las calles esperando al ganado, y durante el día todos los asuntos quedan paralizados. Townsend escribe: "El gusto de los españoles por esta diversión resulta difícil de concebir. Hombres, mujeres, ricos y pobres, todos la anteponen a cualquier otro espectáculo público". (25) Blanco White, sevillano auténtico, observa: "La mayoría de nuestros jóvenes consideran el toreo como un deporte honorable y digno, y la principal diversión de los chicos andaluces de cualquier clase social estriba en la parodia de las faenas del ruedo". (26) La muerte de Pepe Hillo, acaecida en la plaza de Madrid el 11 de mayo de 1801, provocó un duelo nacional, pero su hechizo fue mucho más allá: Picasso realizó un pormenorizado retrato suyo tomado de un grabado del siglo XIX y veintiseis planchas para su manual clásico sobre el arte de la lidia (diap. 136 a 161; fig. 71 a 96).

De todo lo dicho se desprende que los toros tienen un alto componente de juego, en ocasiones un juego aristocrático en otras un juego popular, en cualquier caso un juego en el que con lo que se juega es con la vida y la muerte.

Ahora bien, ¿son sólo eso o podemos considerarlos algo más? Algunos autores, como Blanco White o Blanchard y Cheska no dudan en clasificarlos como "deporte". Tal vez podríamos aceptarlos como un deporte con un alto índice de riesgo (aunque no mayor que otros) puesto que es una actividad física con un claro deseo de superación, con unas reglas y un fuerte entrenamiento previo. Sin embargo, la mayoría de los toreros y de los aficionados se decantan por una posición que va mucho

mas allá. Parece que el concepto de deporte les resulta escaso, que no abarca el amplio mundo de los toros, que es algo más complicado, más rico y, terminan afirmando, aunque no queda claro lo que quieren decir, que los toros son un arte.

La explicación más simple que se acostumbra a dar para justificar esta definición es la de que hace falta "arte" para manejar la muleta. No se trata tan solo de matar al toro, hay que hacerlo de una manera especial, y la belleza en los movimientos (en esto quizás podríamos comparar al torero con el antiguo atleta griego, cuyo último criterio de selección era precisamente la belleza en el movimiento) es tan importante, si no más, que el hecho en sí de acabar con el toro, puesto que de no existir esa preocupación sería tan sólo una cuestión de valentía.

Aunque esto es cierto, creo que la realidad abarca un área más profunda.

Comparemos el arte de los toros con el arte de uno de los artistas que mejor ha sabido, como ya hemos mencionado anteriormente, representar en sus cuadros al pueblo español: Francisco de Goya, quien además, en la Tauromaquia (figs. 97 a 99; diap. 162 a 164), nos presenta un completo panorama de su personal visión de la Fiesta.

El torero, como el artista, se ve obligado por una serie de reglas que no poseen un significado racional real, sino que, una vez aceptadas, deben ser rigurosamente respetadas para no faltar a su propio honor y dignidad.

Al igual que el artista, el torero, para salir victorioso, debe de ser capaz de penetrar en la verdadera esencia de las cosas, debe de penetrar en la verdadera esencia del toro, puesto que combate contra una fuerza que es parte de

sí mismo. No hemos de olvidar que al toro no se le caza, se le vence.

El torero debe de enfrentarse y dominar a su propia masculinidad instintiva, el toro, que se encuentra sometida a un principio femenino. En este sentido encontramos numerosas canciones, leyendas, coplas populares, que vinculan al toro a la luna como perpetuo enamorado (no olvidemos que en español la luna es representante del principio maternal y femenino). Y es sorprendente ver como el público acepta esa superioridad del torero. En el ruedo todos son iguales, (como queda de manifiesto incluso en la distribución de los espectadores: en círculo) excepto el torero, que se encuentra en el centro, y que es símbolo de la hombría heroica. Las clases sociales desaparecen: para los espectadores sólo el aventurero y el burlador de la muerte vive de un modo superior a los demás.

En este sentido, es Goya quien mejor sabe mostrarnos la intrincada y variable dinámica que agrupa a toro, torero y multitud en una fascinante unidad. (figs. 100 a 103; diaps. 165 a 168)

El espectador de los toros percibe tal autenticidad y ve la fiesta como la verdad, sin ambagues. De aquí que acudir a los toros sea un acto de brutal sinceridad social, que nos delata, en cierto modo, ante los demás. Es una declaración, al mismo tiempo humilde y retadora, de nuestra manera de ser.

El aficionado, como dice Hemingway, es aquel que "tiene ese sentido de la tragedia y del ritual del combate, hasta el punto de no considerar sus aspectos menores, aceptándolos sólo por estar en relación con el conjunto". (27)

Los toros son, por tanto, la manifestación colectiva de una creencia en unos valores masculinos. El espectador taurino cree en ciertas cualidades inherentes al hombre que

constituyen la hombría, y precisamente porque cree en ellas va a los toros. El torero se presenta como portaestandarte de la hombría y ratifica, en cada momento de la lidia, que la fé en un determinado tipo de hombre, en que cree el público, tiene pleno sentido y actualidad. Este tipo humano expresa, a su vez, el punto de vista de una determinada concepción del mundo predominante. Por esta razón, el torero es un *símbolo*.

#### 6.3.2.3. Las cañas

El juego de cañas fue muy practicado en España por la nobleza, siendo muy apreciado por el pueblo como espectáculo. Este juego formaba parte de la gran variedad de juegos realizados a caballo cuyo principal objetivo era no solo competir en habilidad y destreza en el manejo de lanzas o cañas, o el perfecto dominio de la técnica de montar a caballo, sino en demostrar publicamente la gracia y la soltura con que se practicaban, así como en competir en la belleza y colorido de los vestidos y adornos. A este respecto veamos la descripción de las cuadrillas de caballeros que participaron en el juego de cañas celebrado en Burgos en el año 1571:

"Fue la primera cuadrilla de este juego de cañas la del Corregidor, vestida de marlotas de terciopelo encarnado con muchas labores de franjas de plata y unos penachuelos de argentería en los campos de ellos. La segunda cuadrilla con marlotas de terciopelo negro, con muchos drapeados de plata bordados de tela y cordoncillos de oro; y albornoces de damasco amarillo, con la mesma labor y bordadera de tela de plata y cordoncillos y rapacejos de plata. La tercera cuadrilla con marlotas de terciopelo verde marlotadas de muchas franjas de plata, en una muy rica labor de una palma de ancho y albornoces de damasco verde, con las mismas franjas, chaperías y rapacejos de plata (...) todos estos caballeros

venian en muy hermosos caballos muy ricamente enjaezados con muy lucidas mangas y tocas." (28)

Teniendo en cuenta la espectacularidad y cromatismo de este juego de cañas, no es de extrañar que Pedro de Aguilar en su "Tratado de la caballeria a la jineta", lo calificara como "el más principal regocijo de todos los que se hacen a caballo".

Mas de cien años antes de la fecha de la anterior descripción era ya muy conocido y practicado por los caballeros, de entre los cuales sobresalía como un gran jugador de cañas don Pero Niño, conde de Buelna: "Delante el rey aquella vez en Sevilla, fueron fechos muchos juegos de cañas, en los cuales éste donzel, de quantas veces aquel juego se hizo, bien podrian dezir la verdad los que le vieron jugar que no andaua allí cauallero que mas fermoso lanzase la caña, ni que tales golpes diese. Ca muchas adargas buenas furon oradadas de su mano." (29)

El juego de cañas se practicaba de dos maneras distintas. En una de ellas participaban dos bandos con gran número de caballeros distribuidos en cuadrillas. Antes de comenzar el juego se distribuían las cuadrillas colocando a los más diestros entre los que no lo eran. Terminados estos preparativos comenzaba el desfile de los caballeros, precedidos de trompetas y atabales, gran número de acémilas lujosamente enjaezadas cargadas de cañas y todo lo necesario para el juego. Detrás de esta comitiva aparecían las cuadrillas de caballeros, distribuidos de dos en dos, montados en soberbios caballos y ricamente vestidos, del mismo color que sus compañeros de cuadrilla.

Pedro de Aguilar nos dice como debe de realizarse el juego:

"Que se advierta así en el juego como en la entrada, de no dar boz ni dezir cosa que parezca ni suene mal....

Que todos entren de dos en dos así como vienen, y partan y corran y paren, juntos y muy iguales.

Que no partan los que quedan, hasta que los que entraron vayan parando, porque se escusen algunos inconvenientes, y se dilate mas la entrada y puedan ser todos en ella mas bien vistos.

Que todos los de cada cuadrilla, metan las lanças de una manera, sin que difieran ninguna cosa en la postura dellas, el uno del otro.

Que dende los primeros hasta los postreros, lleguen todos corriendo, hasta llegar al cabo de la carrera.

Que se vaya apartando cada cuadrilla, así como fuere llegando, porque todos puedan llegar a parar, a un propio termino y lugar.

Que se pongan todas las cuadrillas, unas tras otras como fueren entrando, para que en acabando de entrar corran todos juntos, así a manera de escuadron, dos o tres veces...

Que en acabando las dichas carreras, tomen todos sus cañas y adargas, y se aparte cada cuadrilla, al lugar y puesto que le tocare." (30)

Acabada la ceremonia, después de correr gallardamente por parejas, evolucionaban, todos juntos, de forma graciosa y habilidosa. Después de éstas evoluciones se dividían en dos bandos, tomando sus adargas y cañas y recorriendo a la carrera la distancia de la plaza; volviendo despues a su punto de partida; al cruzarse las cuadrillas galopantes, se arrojaban mutuamente las cañas, que debían esquivarse con la adarga (fig. 104): ésta acción volvía a repetirse con otras dos cuadrillas, una de cada bando, hasta que todas hubiesen corrido. Terminado el juego, cada cuadrilla corría libremente, organizados sus miembros de dos en dos o todos juntos en hilera, dando carreras y evolucionando caprichosamente por toda la plaza. la adarga usada para el juego de cañas, así



como para otros juegos semejantes, era un escudo de cuero, de origen árabe.

Los caballeros que participaban en los juegos de cañas, montaban en sillas a la jineta, luciendo cada bando el color que le habia tocado en suerte o que prefirieran. Según las descripciones iban todos vestidos con muy ricos trajes o libreas que se asemejaban a las vestiduras árabes, lo que ponía de manifiesto el origen de este juego. Se componian estas libreas, de marlotas o sayos moriscos, que eran unas vestiduras moriscas, como su nombre indica, ceñidas y ajustadas, caperuzas o bonetes terminados en punta y capellanes, una especie de manto tambien usado por los moriscos. Los caballos tambien debían de ir ricamente adornados,

Otra modalidad de juegos de cañas consistía en lanzarlas lo mas alto posible. Las cañas usadas en esta modalidad eran las llamadas "bohordos". En qué consistia este juego nos lo explica con todo detalle Vidal Mayor (VII, 21): Clavan en tierra un poste alto y arriba ponen un tablado. Los bofordadores, a caballo y a la carrera, lanzan sus astas o bofordos contra el tablado, a fin de destruirlo. Pero se advierte que el asta no debe tener hierro ninguno, agudo ni embotado ni siquiera cortado, "más podrá guoarnir el cabo... con sortilla de fierro, o de cera (no se como explicar esta cera), o de hueso". Es decir, que el bofordo había de tener a su cabo algo que no le permitiese clavarse, y sólo si se lanzaba con fuerza muy grande rompía tablas, no las agujereaba. Veánse los osensibles rotos que se pintan en el tablado de una escena de bofordadores que decora una viga de techo turolense, hoy en el museo de Barcelona. (fig. 105)

Pedro de Aguilar distingue dos técnicas distintas en la forma de lanzar las cañas:

"Y podriase llevar, en una de dos posturas. La una es, llevando puesta la mano sobre el muslo, de manera que salga el cabo de la caña por mitad de la rodilla o atravesada sobre la cerviz del caballo. La otra es, llevando el brazo arrimado al cuerpo por detrás del muslo, puesta la punta de la caña hacia abaxo, de manera que vaya bien arrimada a la yjada del caballo de donde las han de sacar rodeando bien el brazo por cima de la cabeça, derribandose a un tiempo hacia tras; torciendo el cuerpo todo lo que pudiere, para poderlas mejor echar". (31)

Distingue tambien dos tipos de cañas que se diferencias en la longitud y en la forma de colocar el amiento:

"Las cañas grandes, se han de tostar y adereçar de manera que queden muy limpias, y muy derechas y ligeras. Y el amiento con que las han de tirar, ha de tener dos palmos de longura, el cual se podra poner en él un dedo, o en los dos dedos, o en la muñeca. Hase de dar con él a la caña, dos bueltas alrededor (...) las cañas pequeñas de hasta seys palmos de longura, poco más o menos. han de estar muy tostadas y muy limpias, y muy derechas. (...) el amiento con que se han de tirar, ha de ser muy delgado, y de hasta palmo y medio de longura. Hase de poner en la caña con sola una buelta". (32)

#### 6.3.3. Juegos de equipo.

Italia nos ofrecen una actividad paralela a los torneos e igualmente fascinante: los juegos de equipo, cuyos nombres varían: *Mazzascudo en Pavia* (33) y en *Pisa*, *Elmora en Siena* (34), *battaglia dei sassi* de Perugia (35), el "Prelium de lapidibus" en Orvieto y el Ponte en Pisa. (36)

Mientras la aristocracia media sus fuerzas participando en los torneos, la gente comun daba vida a auténticas parodias

de los juegos caballerescos enfrentándose de un modo peligroso con armas, bastones y otros elementos similares.

Todos ellos eran, de hecho, torneos para soldados de infantería, como se deduce claramente de los primeros relatos de *Mazzascudo* de Pisa. Los combatientes iban armados de una maza (*mazza*) y de un escudo (*scudo*), y se repartían en compañías en las que los miembros pertenecían todos a clubes de jugadores representando a los diferentes distritos de la ciudad. Se jugaba sobre todo en invierno, cuando la guerra concedía un descanso. El terreno era una parte de una plaza, delimitada por cadenas y controlada, una parte del año -de Navidad al Martes de Carnaval-, por los hombres de armas, lo que permitía a todos ellos sostener desafíos y hacer lo que querían con toda impunidad. Los días de fiesta, tenía lugar una gran batalla general que atraía a gran cantidad de espectadores. La diversión comenzaba por combates individuales y los hombres se batían en nombre de aquellas damas de quienes habían mandado pintar sus rostros en los escudos. Después de esto, un gran estruendo de trompetas anunciaba la gran batalla. Los jugadores, en una versión similar al enfrentamiento que más tarde se desarrolló en el Ponte Vecchio de Pisa, (fig. 106; diap. 169) llevaban el equivalente a una armadura de fantasía, aunque con mucho relleno. La maza y el escudo del *mazzascudo* fueron cediendo su lugar, poco a poco, a un solo arma defensiva y ofensiva a la vez, el *targone* o adarga, pequeño escudo puntiagudo que podía servir para dar golpes al adversario o para evitarlos.

La *battaglia de sassi* o "combate de piedras", era, en Perugia, muy parecido al juego de Pisa. También los hombres iban armados con la maza y el escudo, existiendo los *lanciatori* o lanzadores de piedras, lo que volvía estos juegos tan peligrosos como un torneo. Fue por esta razón, precisamente, por lo que la versión Sienesa del deporte, el *Elmora*, fue prohibida en 1291, después de que diez

gentilhombres y un gran número de otros participantes encontraron la muerte en el transcurso de un partido. A partir de esta prohibición, los Sieneses no combatieron nada más que con los puños desnudos, y el juego tomó el nombre de *Pugna*.

Estos "juegos", parecen haber sido un fenómeno puramente italiano, nacido del contexto social del país y debido a la ausencia de una organización militar de tipo feudal y a la naturaleza de las milicias urbanas.

A partir del siglo XVII estos juegos irán perdiendo progresivamente aquellas características que los asemejaban al torneo caballeresco en favor del componente local y popular. (fig. 107)

#### 6.3.4. Notas bibliográficas

(1) "Elle appartient exclusivement au roi et aux seigneurs, possesseurs du sol; le braconnage est sévèrement réprimé (on le punissait des travaux forcés, voire même de mort, en cas de récidive) ULMANN: De la gymnastique aux sports modernes, pag. 90.

El tema de la caza en el arte ha sido ampliamente recogido en la obra de BAILLIE-GROHMAN: Sport in art, que, a pesar de su título, sólo hace referencia a esa actividad "deportiva". A ella van igualmente dirigidas obras como la de J. Evaristo CASARIEGO: La caza en el arte español, y la de Manuela B. MENA MARQUÉS: La caza en la historia del dibujo occidental. Vinculando la hípica y la caza tenemos obras como la de Stephen DEUCHAR: Sporting Art in eighteenth-century England, la de Stella A. WALKER: British sporting art in the twentieth century, o la de Judy EGERTON: British Sporting Paintings.

ULMANN, J.: De la gymnastique aux sports modernes, pag. 90.

(3) JUSSSERAND: Les eports et jeux d'exercice dans l'ancienne France, pag. 160.

(4) Bague: Ce mot se dit entre Académistes. C'est un grand anneau de fer ou de cuivre, qui pend au bout d'une manière de clé, suspendue à bâton, qu'on appelle potence, et qu'il faut emporter, la lance à la main, en courant à toute bride. On dit le canon de la bague, le nombril de la potence. Les phrases dont on se sert dans cer agréable exercice sont, courre la bague, faire une levée de bonne grâce avec la lance, mettre la lance en arrêt, baisser la lance, brider la potence, mettre dans le nombril, faire un dedans, emporter la bague, gagner le prix, etc. Dictionnaire de Pierre Richelet (1680).

(5) CLARE, Lucien: La quintaine, la course de bague et le jeu des têtes., pag. 38.

(6) Las diferencias entre las dos escuelas de monta son importantes. Para montar a la brida son necesarias unas guarniciones que sujeten al caballo mediante la brida, que constituye el freno del caballo, con las riendas y el correaje propio de él. Por el contrario, el método de montar a la jineta estaba destinado a hacer evolucionar al caballo, hacerle correr y parar, obligándole a revolverse y andar a uno y otro lado con la mayor agilidad y gracia posibles, con la única ayuda de los pies y una mano. El freno tenía una forma especial y exclusiva para esta escuela, siendo de menos peso y más corto que el empleado en el método de la brida. La silla para montar a la jineta, distinta también de la usada en la escuela a la brida, era de una forma cuadrada, de gran fortaleza y con dos arzones, que son las dos piezas de madera de la silla de montar, uno delante y otro atrás, de forma que se podía, sin peligro de descomponerse, realizar los movimientos necesarios para efectuar la carrera o combatir y correr toros.

También los estribos eran distintos. En la jineta eran de dos clases, unos conocidos con el nombre de "medio celemín", que tenían la forma de media luna y estaban contruidos en hierro para la guerra y para las corridas de toros y de madera para uso normal. El pie quedaba en ellos perfectamente resguardado, de las armas del enemigo y de los cuernos del toro. La segunda clase de estribos eran los llamados "moriscos"; éstos se usaban en las fiestas y paseos, su estructura era la de un triángulo. El pie descansaba en ellos comodamente. Estaban contruidos de hierro y, en las fiestas, se revestían de plata y otros metales preciosos. Debido a su estructura aguda, el caballero podía golpear al caballo sin necesidad de llevar espuelas.

Ambas escuelas de monta eran muy utilizadas, empleándose una u otra según los casos: para la sortija, las justas, los torneos y algunos lances de las corridas de toros, la brida; en el juego de cañas y alancear toros, la jineta.

Cf. Diego Ramírez de Haro, Tratado de la brida y gineta y de las caballerías que en entrambas sillas se hazen y enseñan a los cavallos y de la forma de torear a pie y a cauallo, Ms 9.432 de la Biblioteca Nacional; Juan Suarez de Peralta: Tractado de la Caualleria de la Gineta y Brida, Sevilla, Fernando Díaz, 1580; Simon de Villalobos: *Modo de pelear a la gineta*, Valladolid, Andrés de Merchan, 1605, en Tres libros de lineta de los siglos XVI y XVII, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1951.

(7) Estafermo: s.m. La figura de un hombre armado, que tiene embrazado un escudo en la mano izquierda, y en la derecha una correa con unas bolas pendientes, ó unos saquillos llenos de arena, la qual está espetada en un mástil, de manera que se anda y vuelve á la redonda. Ponese en medio de una carrera, y viniendo á encontrarla los que juegan ó corren, con la lanza puesta en el ristre, le dán en el escudo y le hacen volver, y el mismo tiempo sacude al que passa con un golpe (si no es mui diestro) con lo que tiene en la mano derecha, y con esto hace reir á los que están mirando este juego y festéjo. Es palabra Italiana, que vale Está firme y derecho: y de los Italianos, donde se inventó este juego, tomamos con el tambien la palabra."

(8) En este juego los caballeros, corriendo a caballo, debían de introducir la lanza por una sortija o aro suspendida de unas sedas.

(9) Mariana de Carvajal y Saavedra: Navidades de Madrid y noches entretenidas, Madrid, Domingo Garcia Morrás, 1663, fol. 49; Mateo Alemán: Guzmán de Alfarache, 1604, parte II, Libro I, cap. IV.

(10) Juan Rufo: Las seiscientas apotegmas (...) ed. Alberto Blecua, Madrid, Cl. Cast., 1972, *apotegmas* 310 y 510 (596)



- (11) Cristóbal Pérez de Herrera, Enigmas filosóficas (...), Madrid, Atlas, 1943, pp. 12 y 82.
- (12) TIERNO GALVÁN, Enrique: Desde el espectáculo a la trivialización, pag. 47.
- (13) Cf. BLANCHARD y CHESKA: Antropología del Deporte, pag. 162.
- (14) Cf. VEILLETET y otros: Le peuple du toro, pags. 16-17.
- (15) *Ibidem*, pag. 13.
- (16) Cf. MORALES y MARIN: Los toros en el arte, pag. 23 y ss.
- (17) BENNASSAR, B.: Valladolid en el siglo de oro, pag. 444
- (18) En el sur, la nobleza andaluza y los Moros lidiaban los toros desde el caballo. Cuando se habla de los orígenes de la corrida no falta quien lo atribuye a éstos. Uno de los grabados de Goya presenta el título de "El animoso Moro Gazul es el primero que lanceó toros en regla."
- (19) KANY, Charles: *op. cit.* pags. 101 y ss.
- (20) BENNASSAR, B.: Los Españoles: Actitudes y mentalidad: desde el s. XVI al s. XIX. pag. 151.
- (21) CHUECA GOITIA, F.: en el *Catálogo de la Exposición "Carlos III y la Ilustración."*, Tomo I, pag. 211.
- (22) BENNASSAR, B.: *op. cit.*, pag 151.
- (23) Cf. SAMBRICIO, en el Catálogo de la exposición Carlos III, Alcalde de Madrid, 1788-1988., pag. 589.

(24) Para señalar las diferencias de opinión con respecto a los toros, CHUECA GOITIA comenta un episodio ocurrido entre padre e hijo del siguiente modo: "Estando en el Escorial, se enteró (Carlos III) que el príncipe de Asturias, acompañado por una serie de amigos jaraneros, había empezado a construir una pequeña plaza de toros (...) en los terrenos del Escorial de Abajo. Iracundo el rey (...), la mandó destruir *ipso facto*, y para compensar y educar a su heredero encargó al arquitecto Juan de Villanueva que levantara en su lugar un palacete a la moda italiana..." *op. cit.* pag. 211.

(25) TOWNSEND, J.: A Journey through Spain, pag. 342, t. I.

(26) BLANCO WHITE, J.: Cartas de España, pag. 129.

(27) Citado por DORE ASHTON, Catálogo de la exposición *Tauromaquia: Goya-Picasso*, pag. 48.

(28) Relación verdadera del recibimiento que la muy noble, y muy más leal Ciudad de Burgos, cabeza de Castilla y Camara de sus magestades, hizo a la magestad Real de la Reina, nuesra señora, doña Ana de Austria. Burgos, 1571.

(29) Crónica de don Pero Niño Conde de Buelna, 1448, pag. 46

(30) Pedro de Aguilar: Tratado de la caballeria de la gineta. Cap. XV, segunda parte.

(31) *ibidem*, cap. XVI, segunda parte.

(32) *ibidem*.

(33) L. A. MURATORI: Dissertazioni sopra le Antichità Italiane, Milán, 1751. Vol. II, Dissertazione XXIX, cita la presencia de este pasatiempo en la ciudad de Pavia ya en los primeros años del siglo XIV.

(34) Respecto a la prohibición de este juego Cf. Costituto senese (1262-1270), dist. V. rubr, 33 y 194.

(35) MURATORI: *op. cit.*, Dissertazione XXIX.

(36) Sumamente interesante es el estudio que hace sobre este juego Gigliola GORI: *Il gioco del ponte nella tradizione sportiva italiana fra il XVI, XVII e XVIII secolo*. Actas del Ier Congreso ISHPES. (En prensa).

## **FIGURAS**



fig. 1.- Fiesta popular en Einsiedeln. Lanzamiento de piedras, saltos, carreras y luchas, 1470.



fig. 2.- Justas celebradas con ocasión de la coronación de Arturo.  
Miniatura procedente de las *Cronicas de Hainaur* de Jean  
Wauquelin, s. XV, fol. 45.



fig. 3.- Justas celebradas con ocasión de la coronación de Arturo.  
Miniatura procedente de las *Cronicas de Hainaur* de Jean  
Wauquelin, s. XV, fol. 45. Detalle.

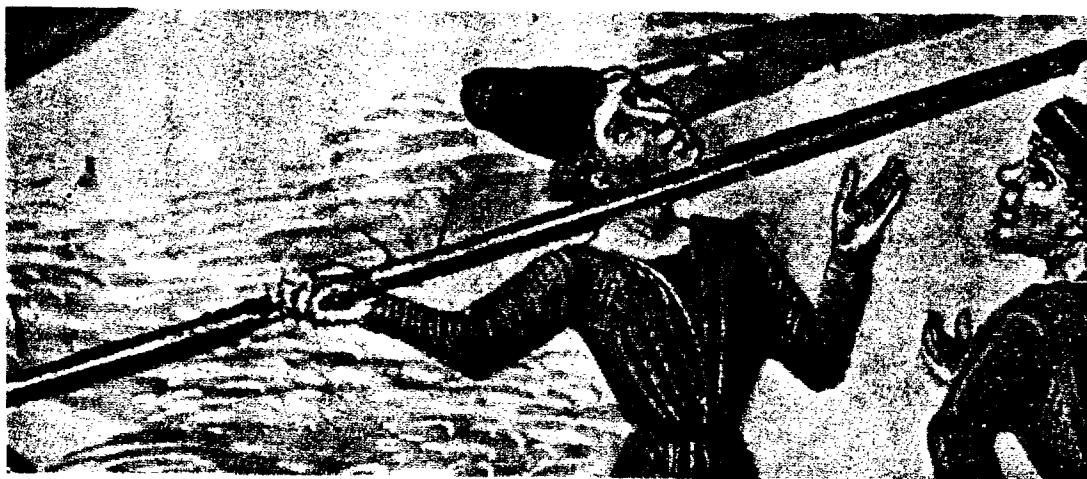


fig. 4.- Justas celebradas con ocasión de la coronación de Arturo.  
Miniatura procedente de las *Cronicas de Hainaur* de Jean  
Wauquelin, s. XV, fol. 45. Detalle.



fig. 5.- Carreras, lanzamiento de piedras y de barra en el siglo  
XVI. Figura procedente de la obra de Carl Diem: "*Historia  
del Deporte*".





fig. 6.- Juegos populares del siglo XV.  
Lanzar piedras, lucha, esgrima de bastones.  
Figura procedente de la obra de Carl Diem:  
"Historia del Deporte".



fig. 7.- Corredor. Dibujo de Leonardo da Vinci.



fig. 8.- Carrera de mujeres en un festival  
de arqueros de Augsburgo, 1507.  
Figura procedente de la obra de Carl Diem:  
"Historia del Deporte".



fig. 9.- Carrera de hombres y mujeres  
en la gran fiesta de los arqueros  
de Augsburgo, 1507.  
Figura procedente de la obra de Carl Diem:  
"Historia del Deporte".

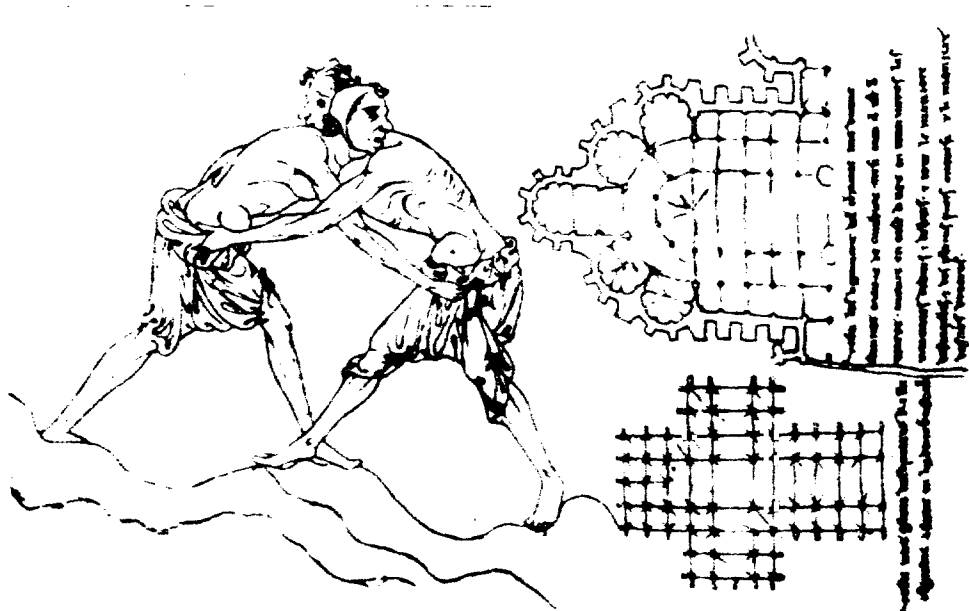


fig. 10.- Album de Villard de Henricourt. Mediados del siglo XIII.  
Biblioteca Nacional de Paris. Ms. fr. 19093, f. 14 v.



fig. 11.- Representación de unos luchadores,  
según Mantegna, de la colección gráfica  
de Goethe. Figura procedente de la obra  
de Carl Diem: "Historia del Deporte".



fig. 12.- *Ringerkunst*, 1539.  
Fabian von Auerwald.



fig. 13.- *Ringerkunst*, 1539.  
Fabian von Auerwald.



fig. 14.- *Ringerkunst*, 1539.  
Fabian von Auerwald.



fig. 15.- *Ringerkunst*, 1539.  
Fabian von Auerwald.



fig. 16.- *Ringerkunst*, 1539.  
Fabian von Auerwald.



fig. 17.- *Ringerkunst*, 1539.  
Fabian von Auerwald.



fig. 18.- *Ringerkunst*, 1539.  
Fabian von Auerwald.



fig. 19.- *Ringerkunst*, 1539.  
Fabian von Auerwald.



fig. 20.- *Ringerkunst*, 1539.  
Fabian von Auerwald.

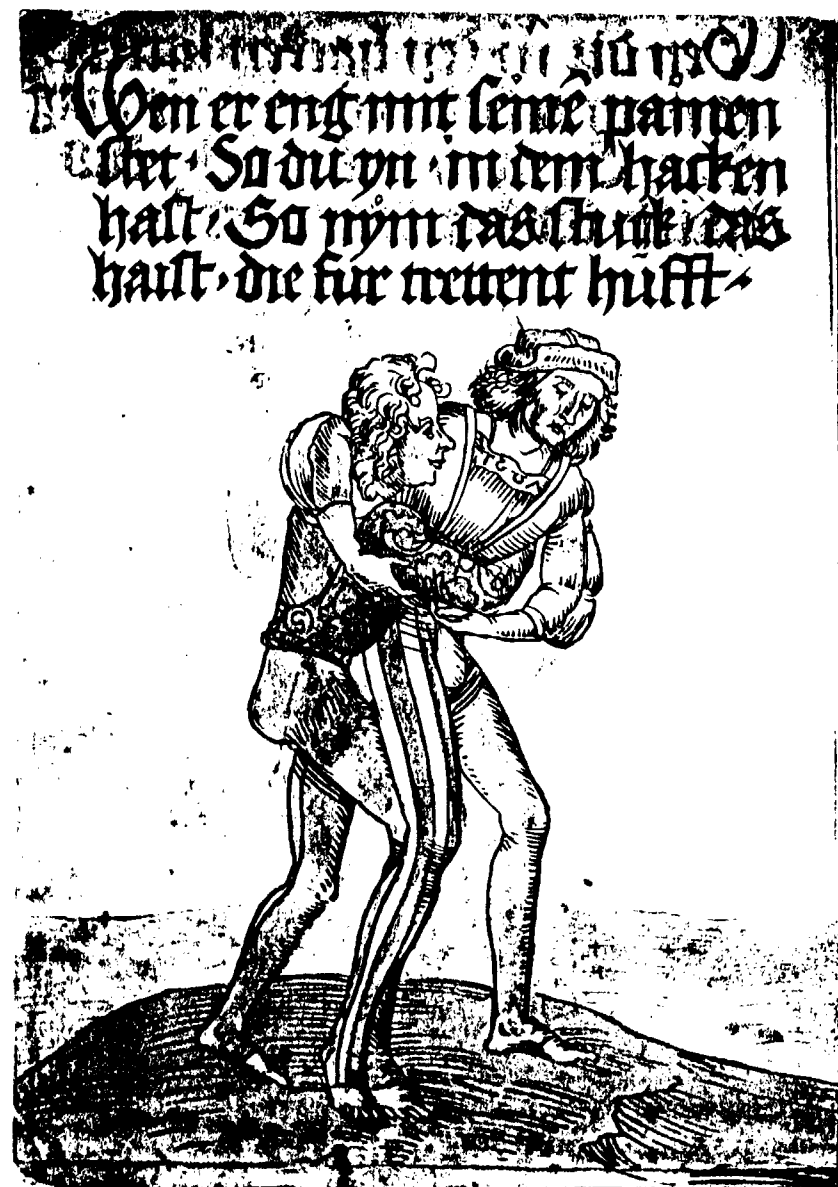


fig. 21.- *Ringerkunst*, 1539.  
Fabian von Auerwald.





fig. 22.- Ringerkunst, 1539.  
Fabian von Auerwald.



fig. 23.- Ringerkunst, 1539.  
Fabian von Auerwald.



fig. 24.- *Ringerkunst*, 1539.  
Fabian von Auerwald.



fig. 25.- *Ringerkunst*, 1539.  
Fabian von Auerwald.



fig. 26.- *Ringerkunst*, 1539.  
 Fabian von Auerwald.



fig. 27.- *Ringerkunst*, 1539.  
 Fabian von Auerwald.



fig. 28.- *Ringerkunst*, 1539.  
Fabian von Auerwald.



fig. 29.- *Ringerkunst*, 1539.  
Fabian von Auerwald.



fig. 30.- *Ringerkunst*, 1539.  
Fabian von Auerwald.



fig. 31.- *Ringerkunst*, 1539.  
Fabian von Auerwald.



fig. 32.- *Ringerkunst*, 1539.  
Fabian von Auerwald.



fig. 33.- *Ringerkunst*, 1539.  
Fabian von Auerwald.



fig. 34.- Tres representaciones de luchadores según el libro de la esgrima y de la lucha de Alberto Durero. Figura procedente de la obra de Carl Diem: "Historia del Deporte".



fig. 35.- Caballeros ejercitándose a la *quintaine*.  
Crónicas de Carlomagno. Biblioteca de Bourgogne,  
Bruselas.



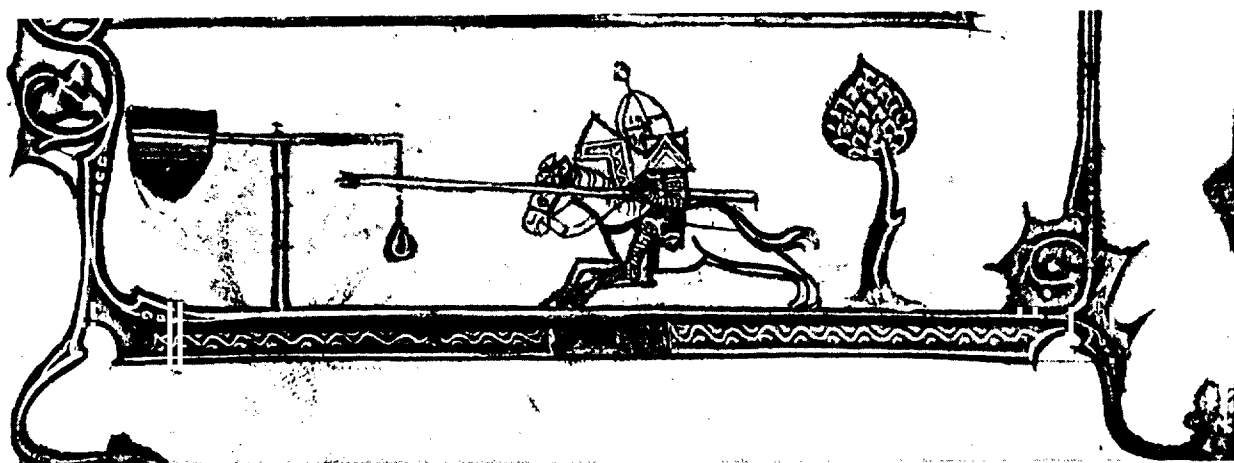


fig. 36.- La *quintaine*. Pie de página de un salterio del siglo XIV. (BL MS Fasc, 237, pl. XIX)



fig. 37.- Escuadrón de caballeros justando a la *quintaine*. S. XIII. Robert de Borron, *L'histoire du Graal*, B.N. Paris, MS. fr. 95, fol.2

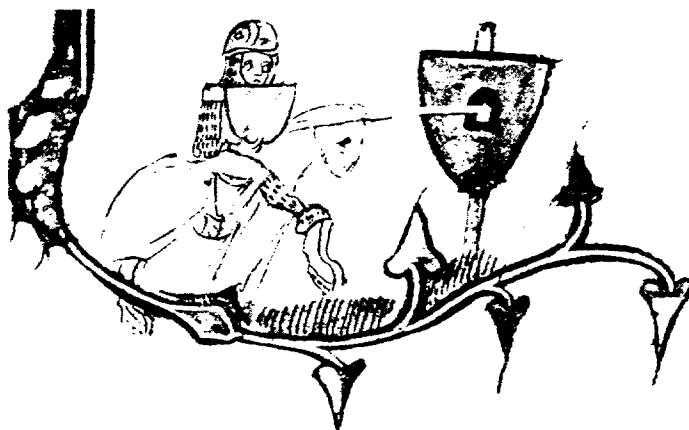


fig. 38.- Guillaume de Lorris. *Le roman de la rose*.  
S. XIV, B.N. Paris. MS. fr. 25526, fol 2.

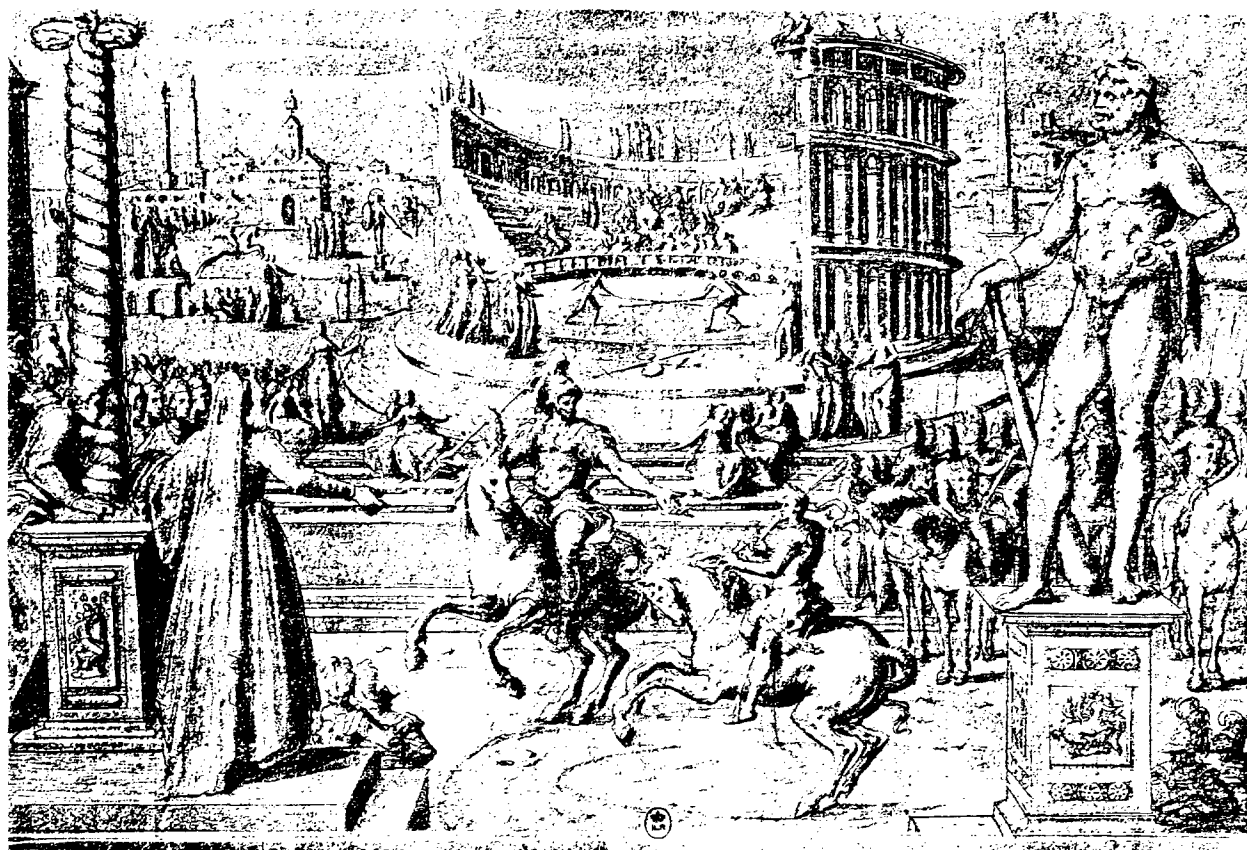


fig. 39.- "L'équitation", dibujo de Antoine Caron,  
en *L'Histoire d'Artémise*, 1562.

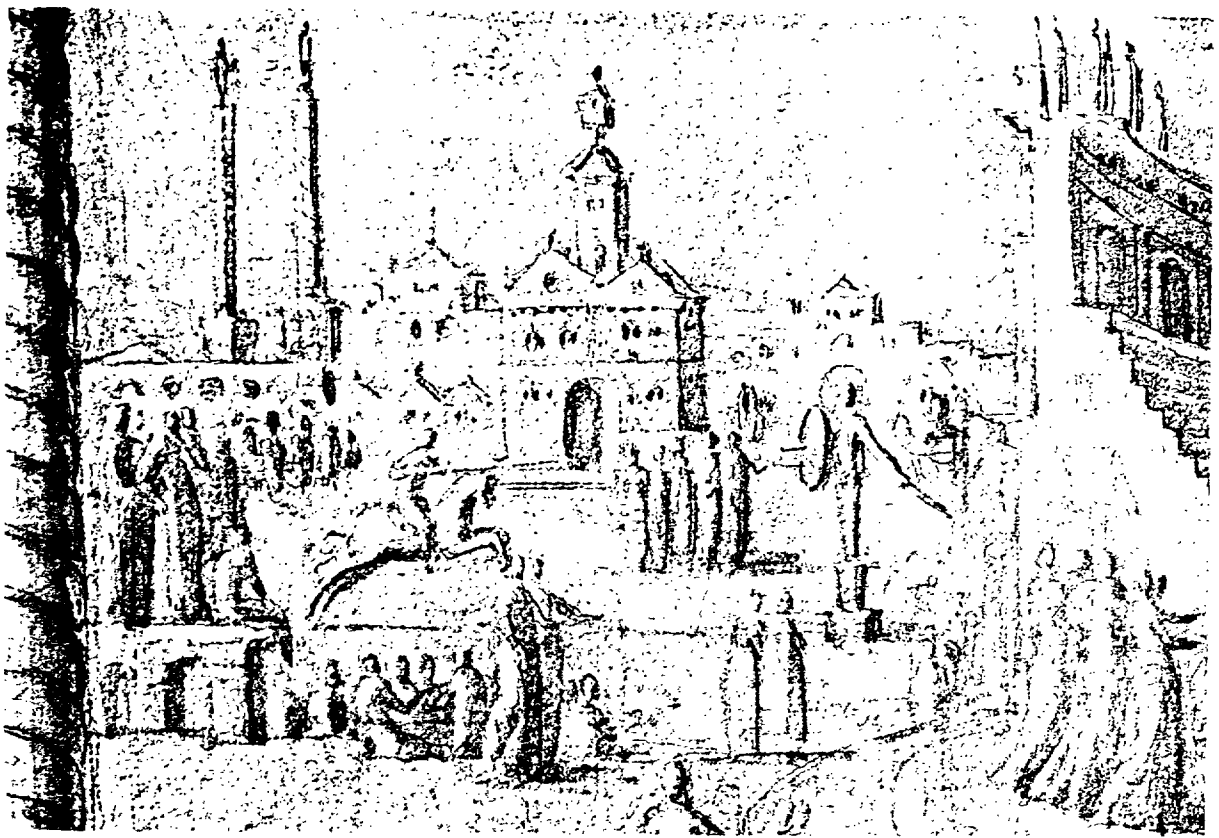


fig. 40.- "L'équitation", dibujo de Antoine Caron,  
en *L'Histoire d'Artémise*, 1562. Detalle.



fig. 41.- La quintaine, en Florencia, en la *via Larga*,  
delante del palacio Médici-Ricardi, ha. 1600.  
*Palazzo Vecchio*, Florencia.

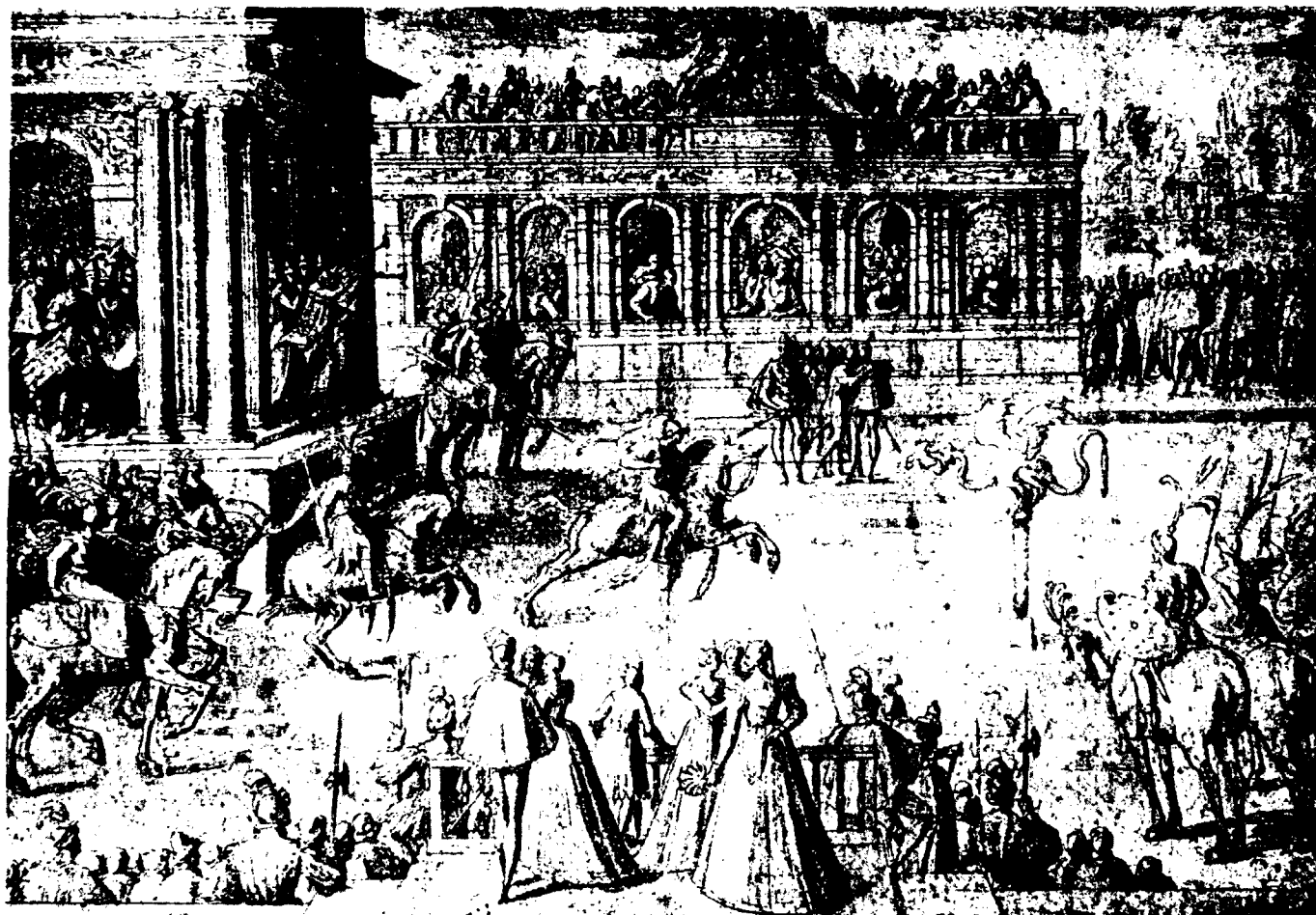


fig. 42.- Las "magnificencias" de Bayona, 1565. Carlos IX, vestido de troyano, corre hacia el poste; su hermano, el futuro Enrique III, le sigue ataviado de amazona.



fig. 43.- *Quintaine* móvil, corrida a pie.  
 Libro de Alexandre, 1344.  
 Oxford, Bodléienne, MS 264 f. 82 v.



fig. 44.- La *quintaine* inspiró los juegos de los niños: *quintaine* fija. Caballo de madera con ruedas tirado por dos adolescentes. Libro de Alexandre, 1344.  
 Oxford, Bodléienne, MS 264 f. 82 v.

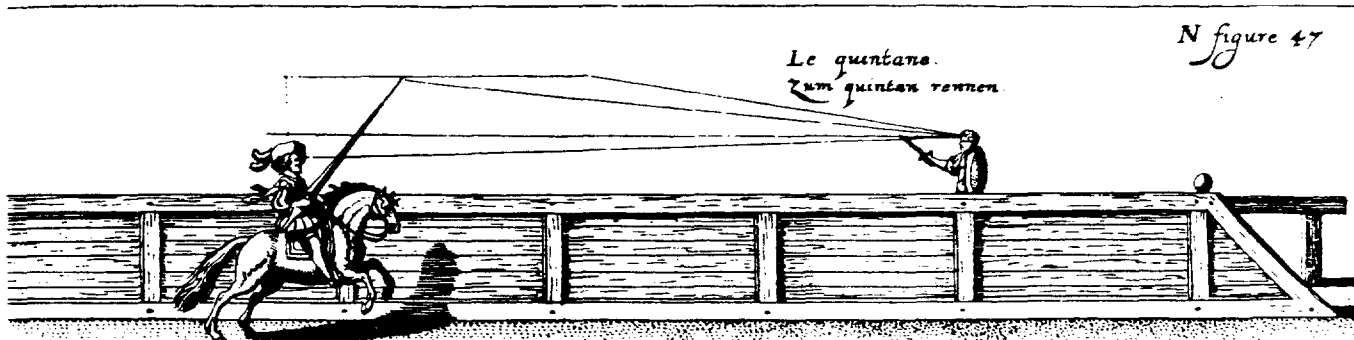


fig. 45.- Como realizar un asalto elegante y eficaz en la quintaine. Croquis técnico. Planchas y diseño de Crispian de Pas. De la edición alemana de la *Instrucción del rey...* de Antonio Pluvinel, 1670.



fig. 46.- El joven Luis XIII aprende a correr la quintaine. Planchas y diseño de Crispian de Pas. De la edición alemana de la *Instrucción del rey...* de Antonio Pluvinel, 1670.

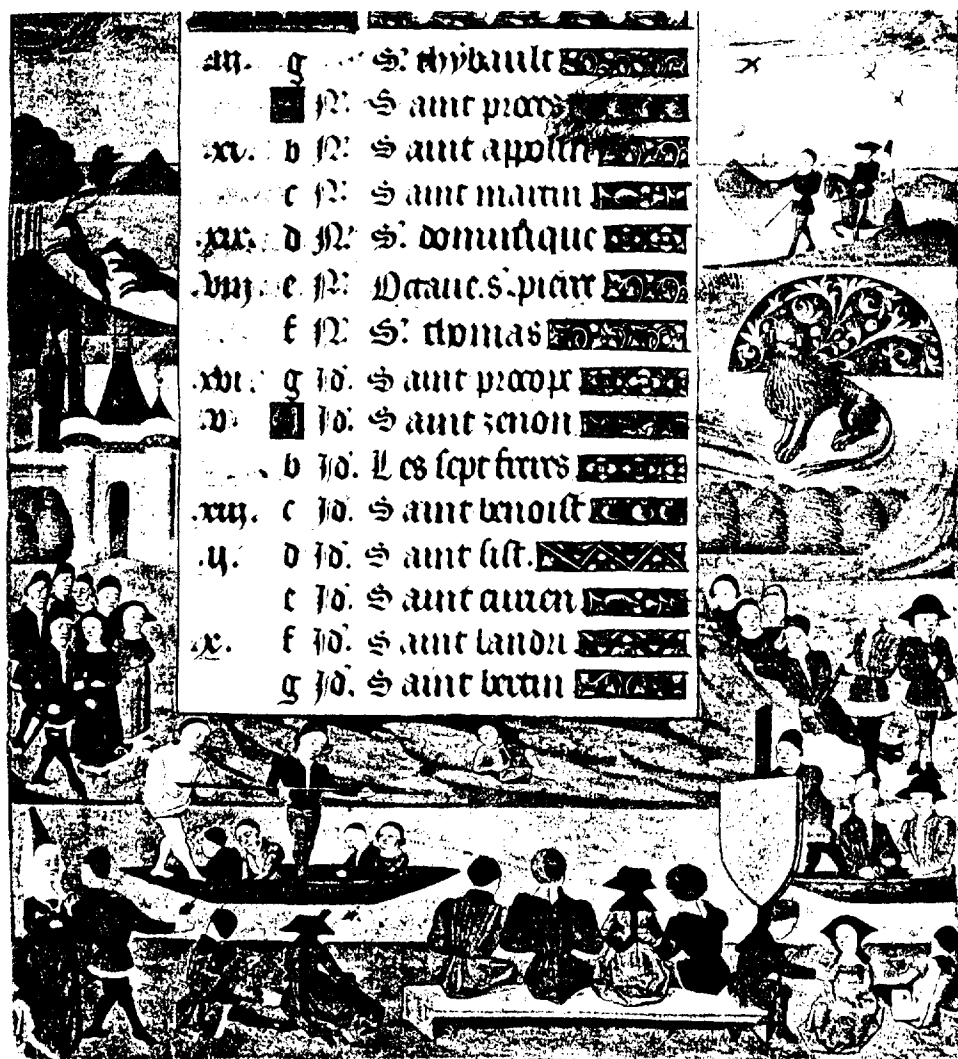


fig. 47.- Una *quintaine* de agua de alrededor de 1460.

*Libro de las Horas de la duquesa Adelaida de Savoya.*

Museo Condé en Chantilly. ms. 1362, fol. 7. r.

(mes de julio).

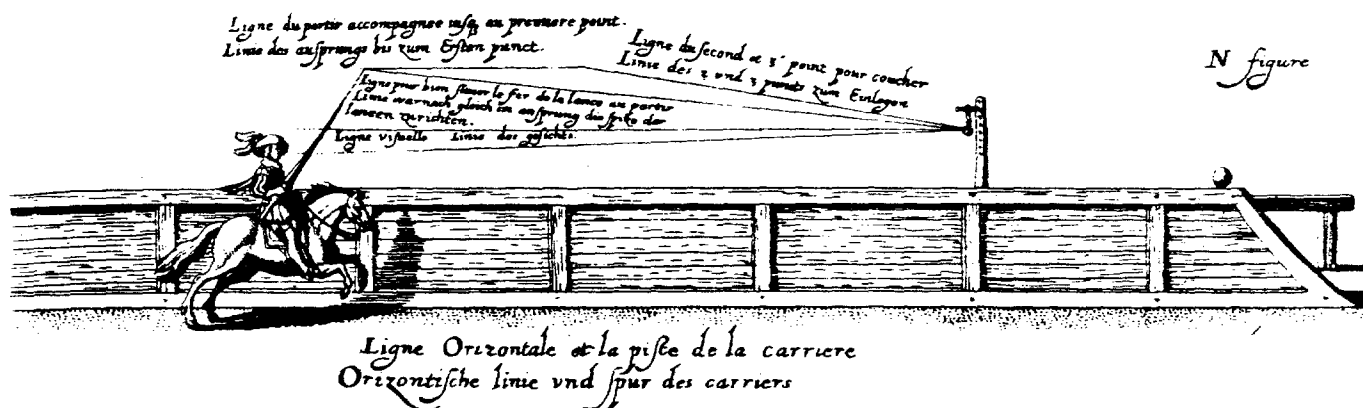


fig. 48.- Como realizar un asalto elegante y eficaz en la bague. Croquis técnico. Planchas y diseño de Crispian de Pas. De la edición alemana de la *Instrucción del rey...* de Antonio Pluvinel, 1670.

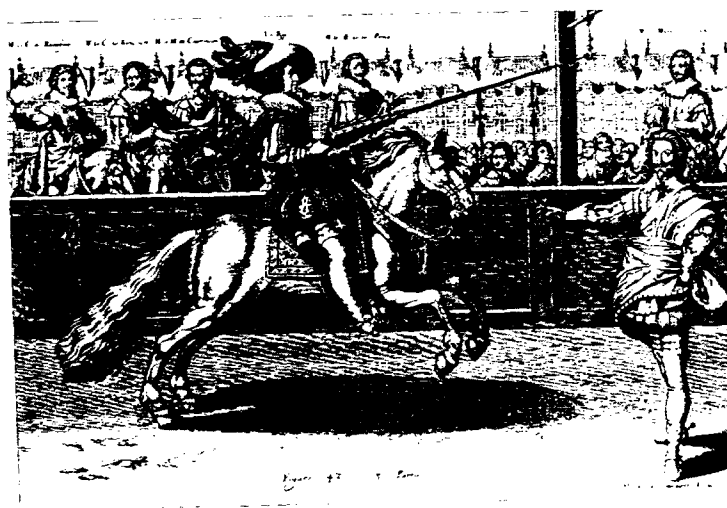
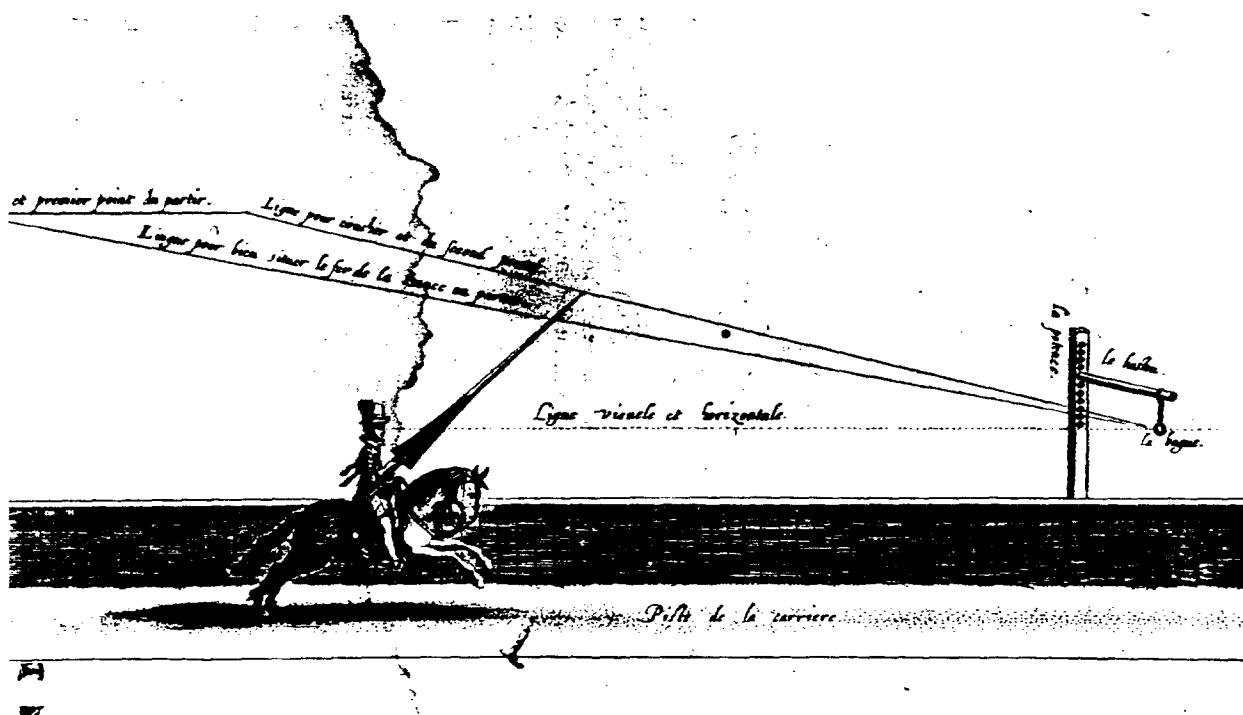


fig. 49.- El joven Luis XIII aprende a correr la bague. Planchas y diseño de Crispian de Pas. De la edición alemana de la *Instrucción del rey...* de Antonio Pluvinel, 1670.





A TRES ILLUSTRÉ ET GÉNÉREUX SEIGNEUR MONSIEUR WOLFFGANG  
BARON DE STUBENBERG SEIGNEUR EN KAPFENBERG STUBEGG ET GUETTENBERG :

fig. 50.- El arte de bajar la lanza de bague sobre el anillo, por  
Pierre de Lanoue, en *La cavalerie françoise et  
italienne*, Lyon, Claude Morillon, 1621.

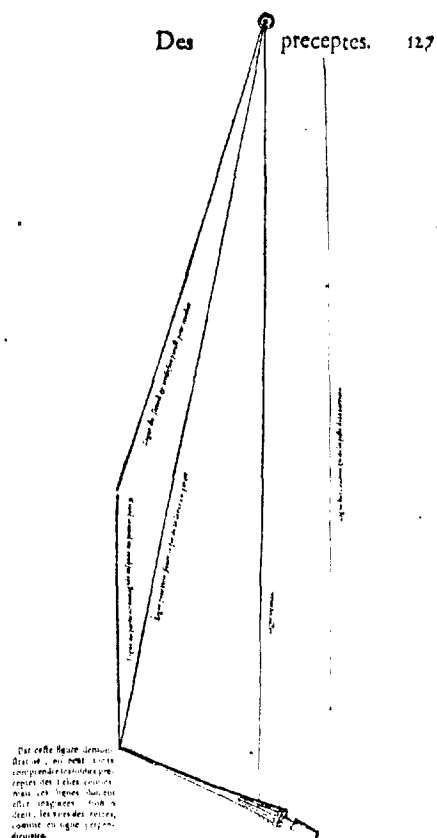


fig. 51.- El arte de bajar la lanza de bague sobre el anillo, por Salomon de La Broue, en *Le Cavalerie françois*, Paris, Abel l'Angelier, 1612 (3ª ed.). Libro I, p. 127 (Primera edición, 1593).

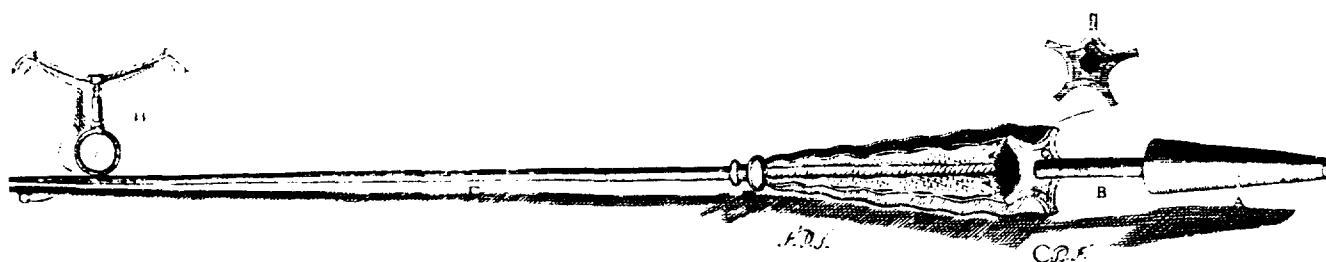


fig. 52.- Corte de una lanza de bague. Del *Tratado da cavllaria da Gineta, e Estardiota...* de Antonio Galvam d'Andrade, Lisboa, Joan da Costa, 1678.

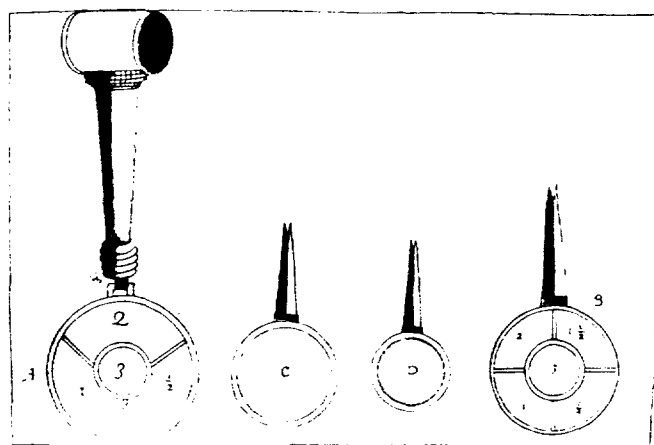
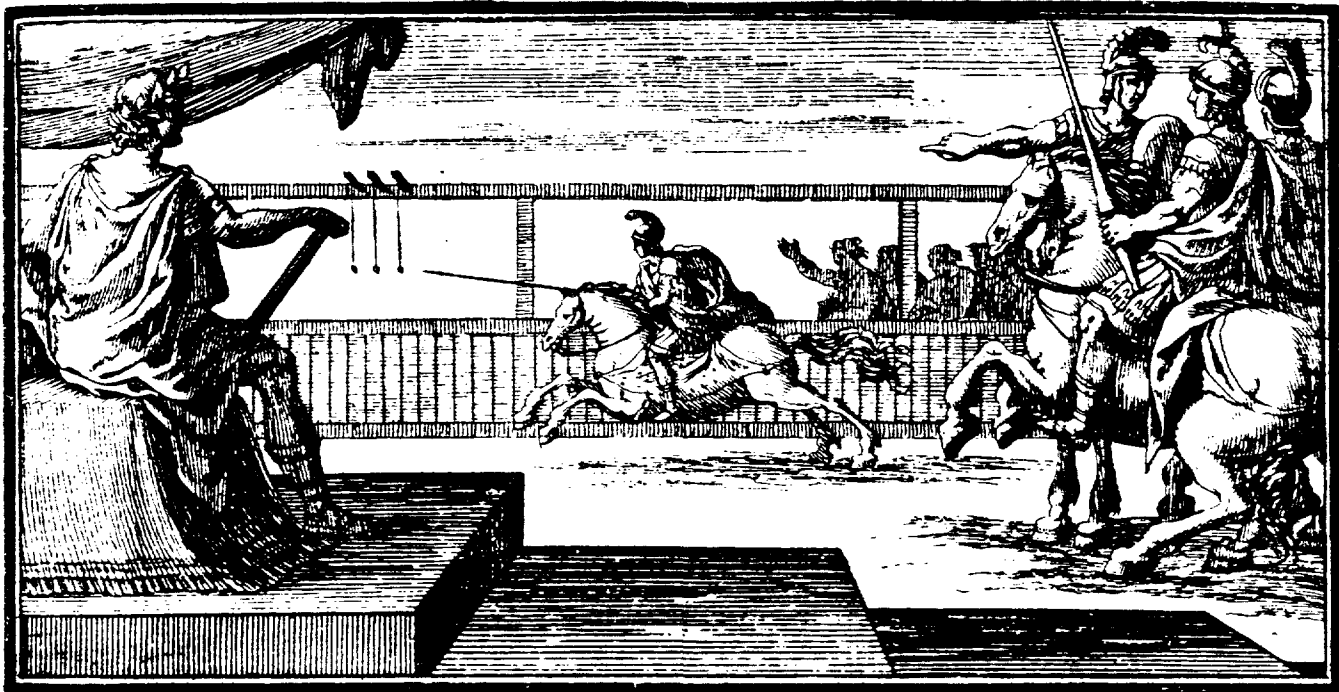


fig. 53.- Bagues y baguiers. El valor de los puntos en la bague. Georg Simon Winter von Adlersflugel, *Eques peritus*, Nuremberg, 1678, in-fol.



# CONSTANTINVS.

fig. 54.- El arte barroco y la carrera de la bague: bague triple a la romana. Pierre Mambrun, *Constantinus sive idolatria debellata*, Paris, D. Bechet et L. Billaine, 1658, pag. 193.

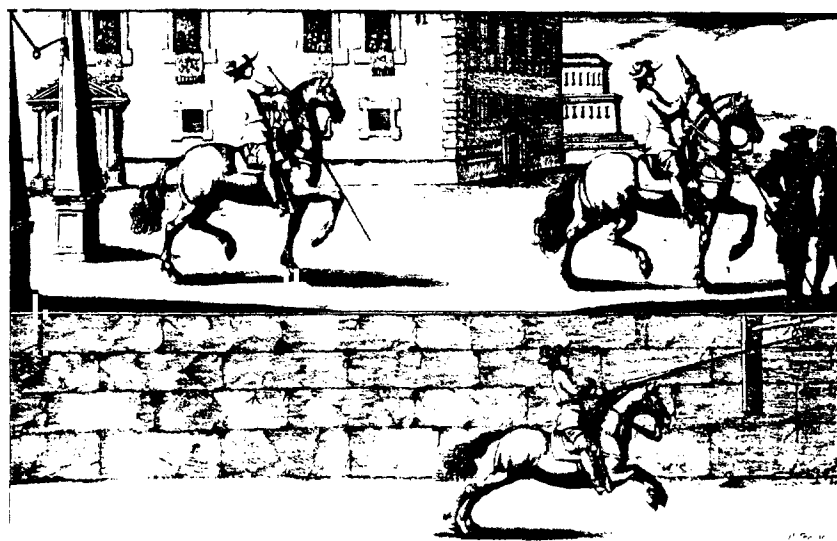
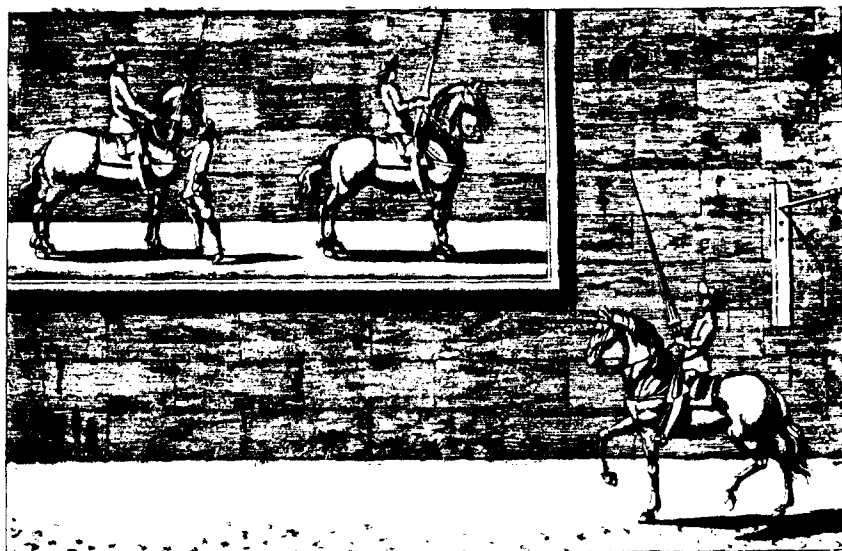


fig. 55, 56 y 57.- Como se debe manejar la lanza de la bague.  
 Georg Simon Winter von Adlersflugel, *Eques peritus*, Nuremberg, 1678, in-fol.

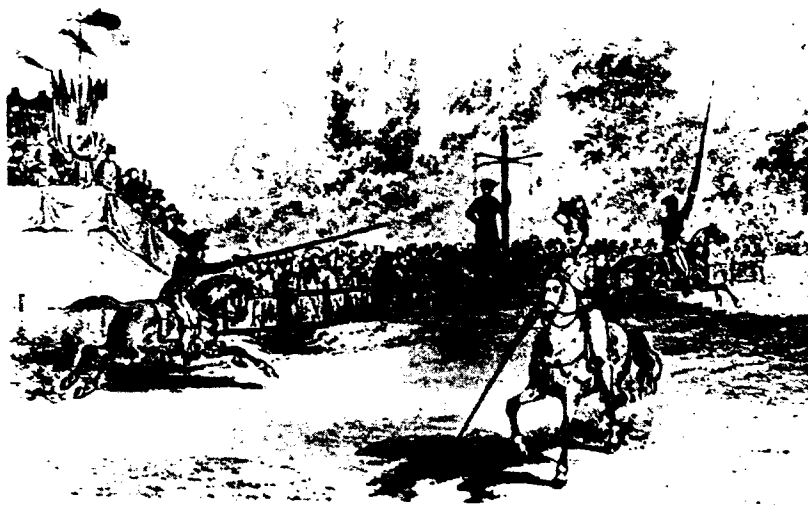


fig. 58.- La carrera de bague en Saumur. P. A. Savette,  
*Tournois et carrousels*, Saumur, Roland, 1937.



fig. 59.- Las tres fases de la carrera de bague. P. A. Savette,  
*Tournois et carrousels*, Saumur, Roland, 1937.

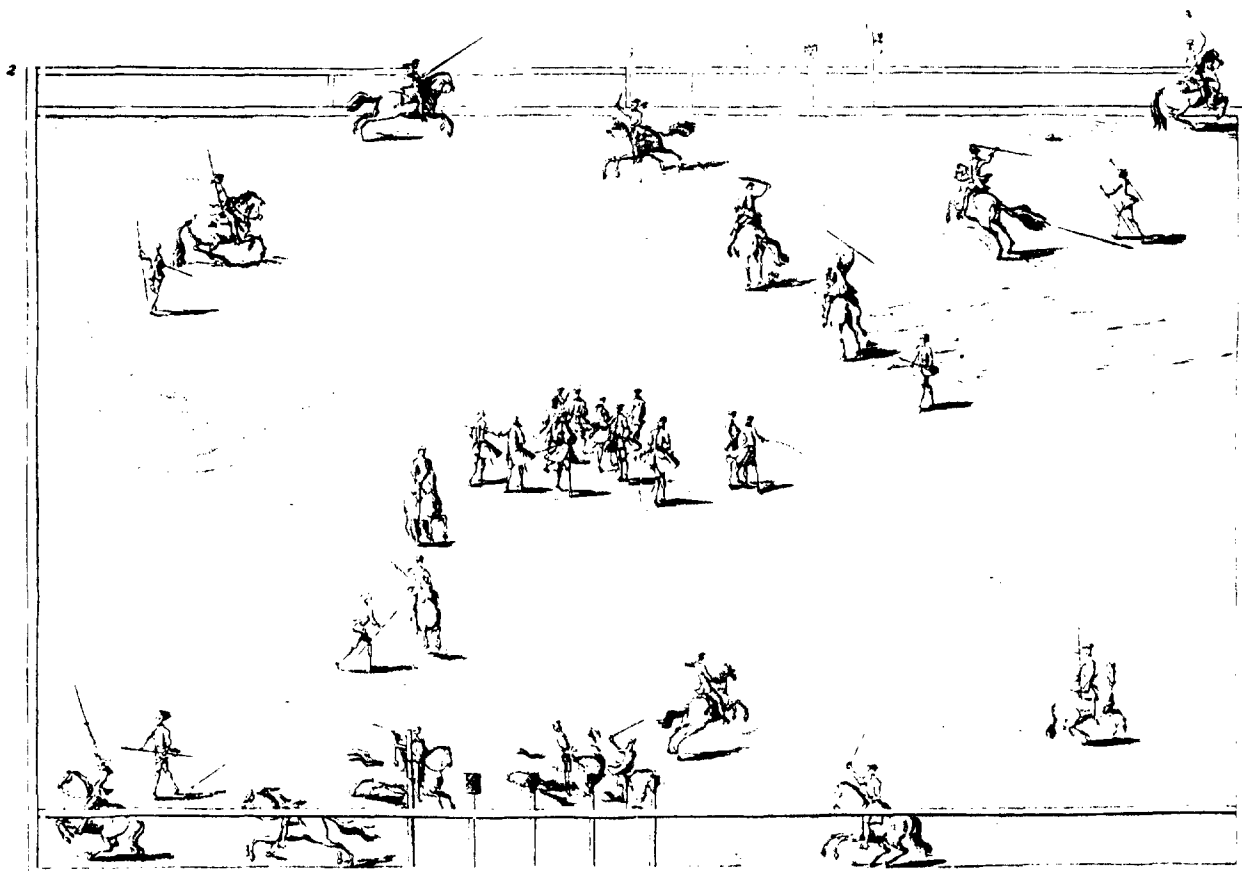


fig. 60.- Carrusel doble. descrito por Gaspard de Saunier, con  
carrera de bague. *L'art de la cavalerie*, Amsterdam,  
Jean Naulme, 1756, in-fol., pl. XIV.

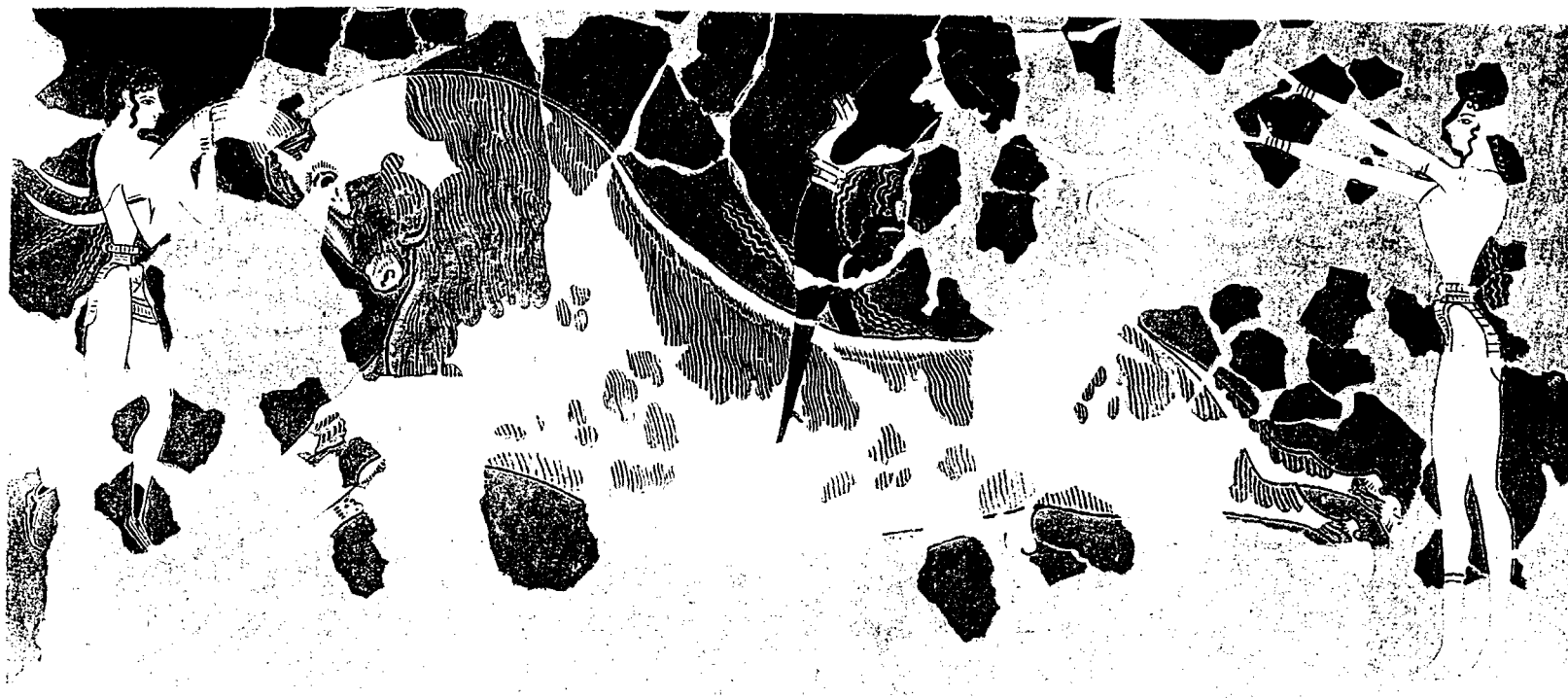


fig. 61.- Fresco procedente del Palacio de Cnosos.  
Museo Herakeion.



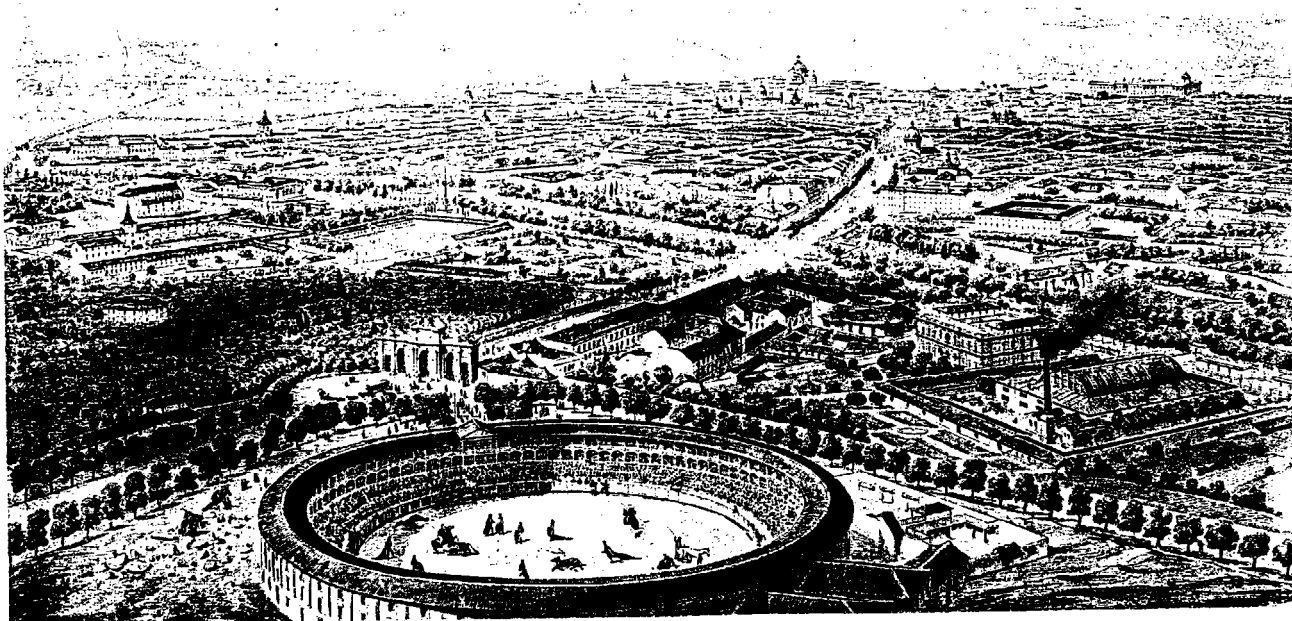


fig. 62.- Litografía del siglo XIX.

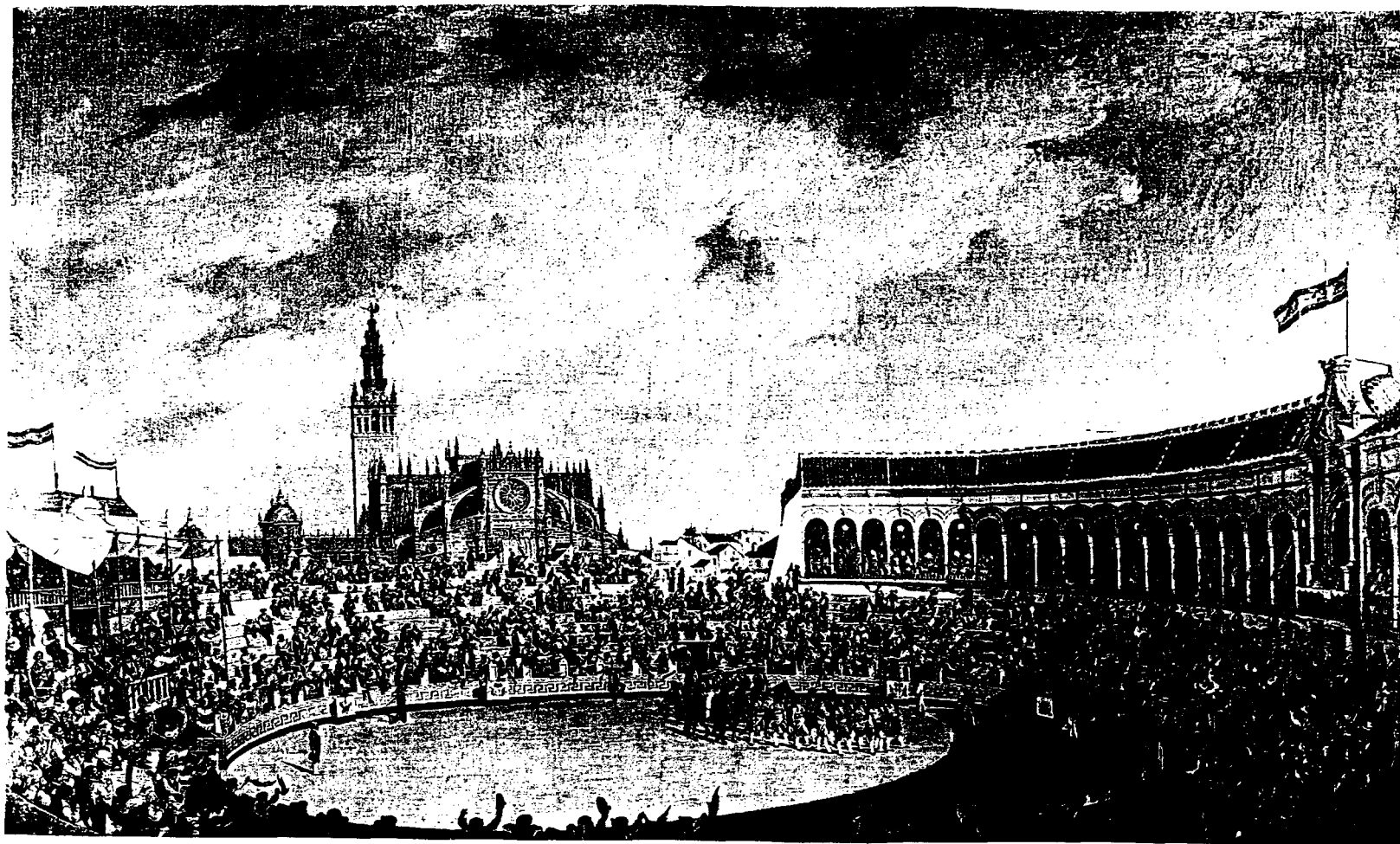


fig. 63.- Joaquín Domínguez Becquer. "Plaza de la Real Maestranza de Sevilla. Museo de San Telmo. San Sebastián.

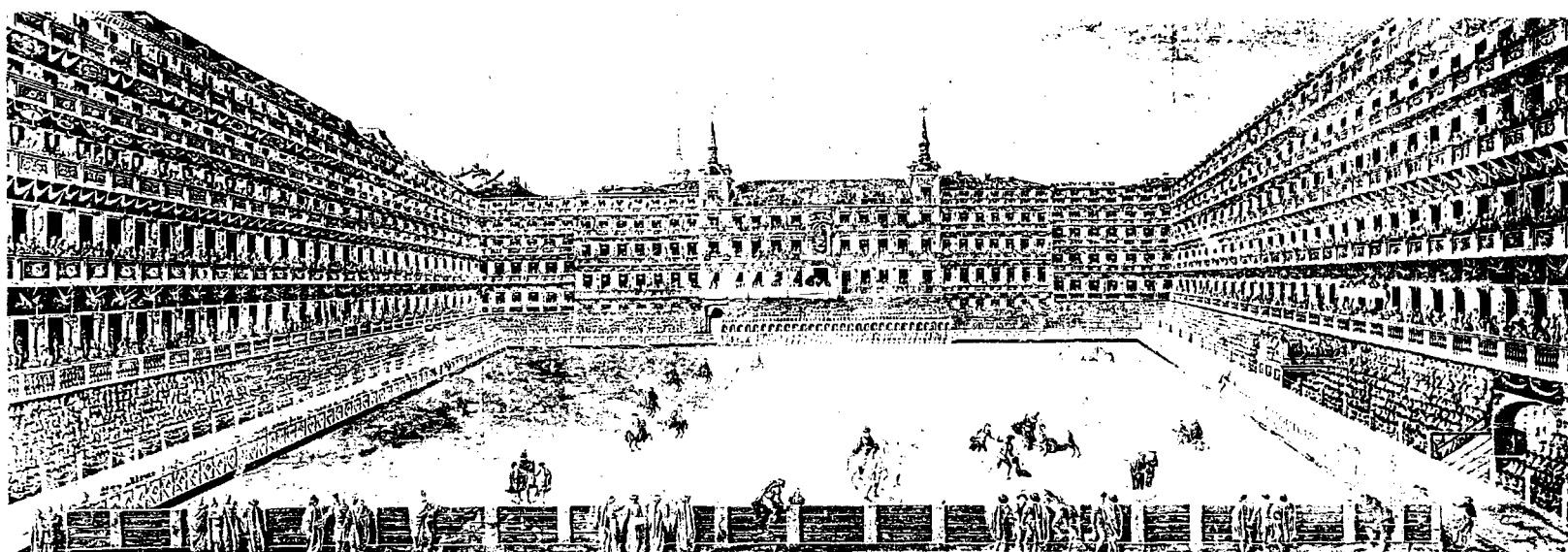


fig. 64.- Luis Paret y Alcázar. "Corrida regia en la Plaza Mayor". Museo Municipal, Madrid.



fig. 65.— Cantiga CXLI de Alfonso X. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de el Escorial. Madrid.

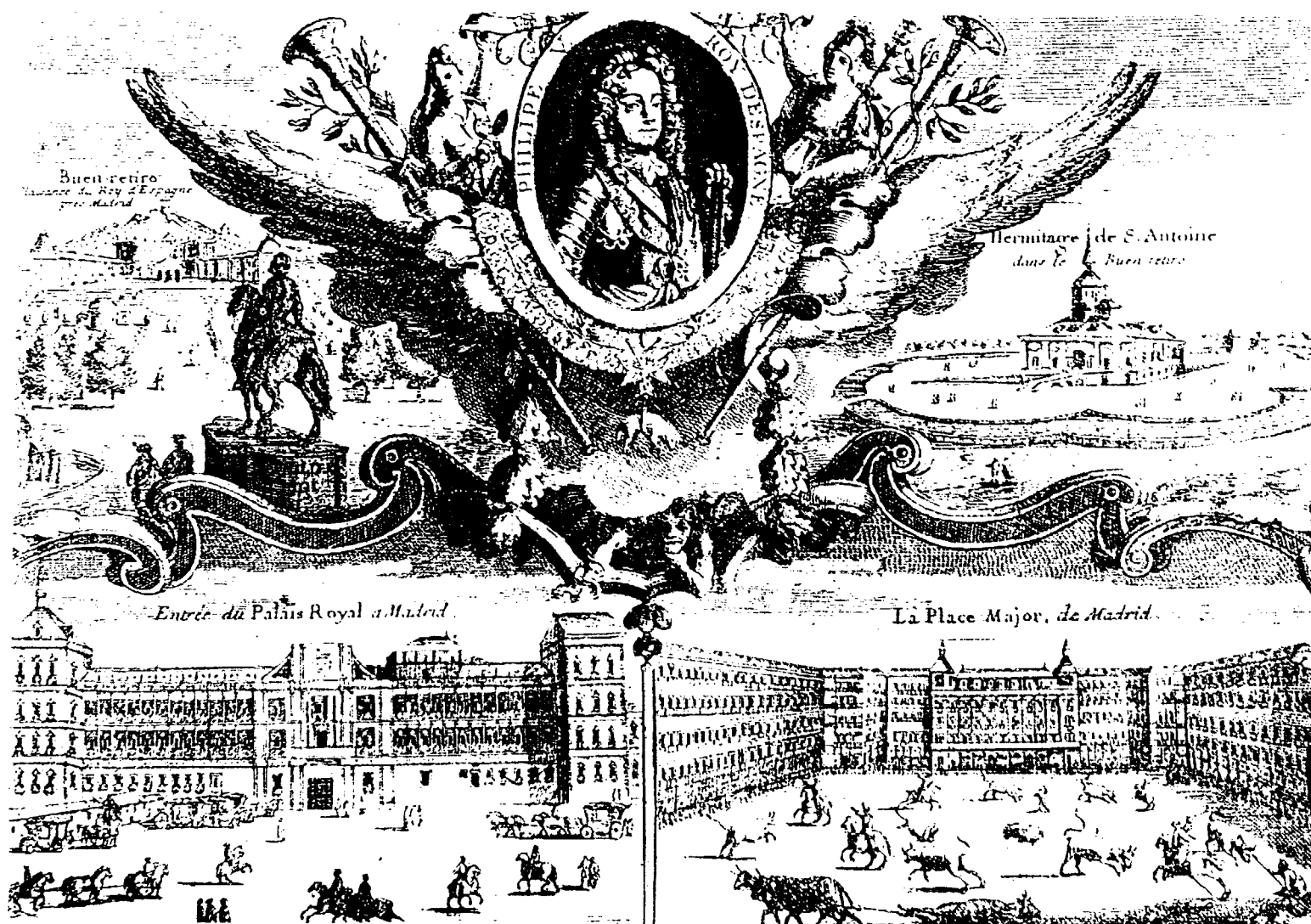


fig. 66.- Estampa francesa con motivo de la proclamación  
como rey de España de Felipe de Anjou.  
Museo Municipal, Madrid.

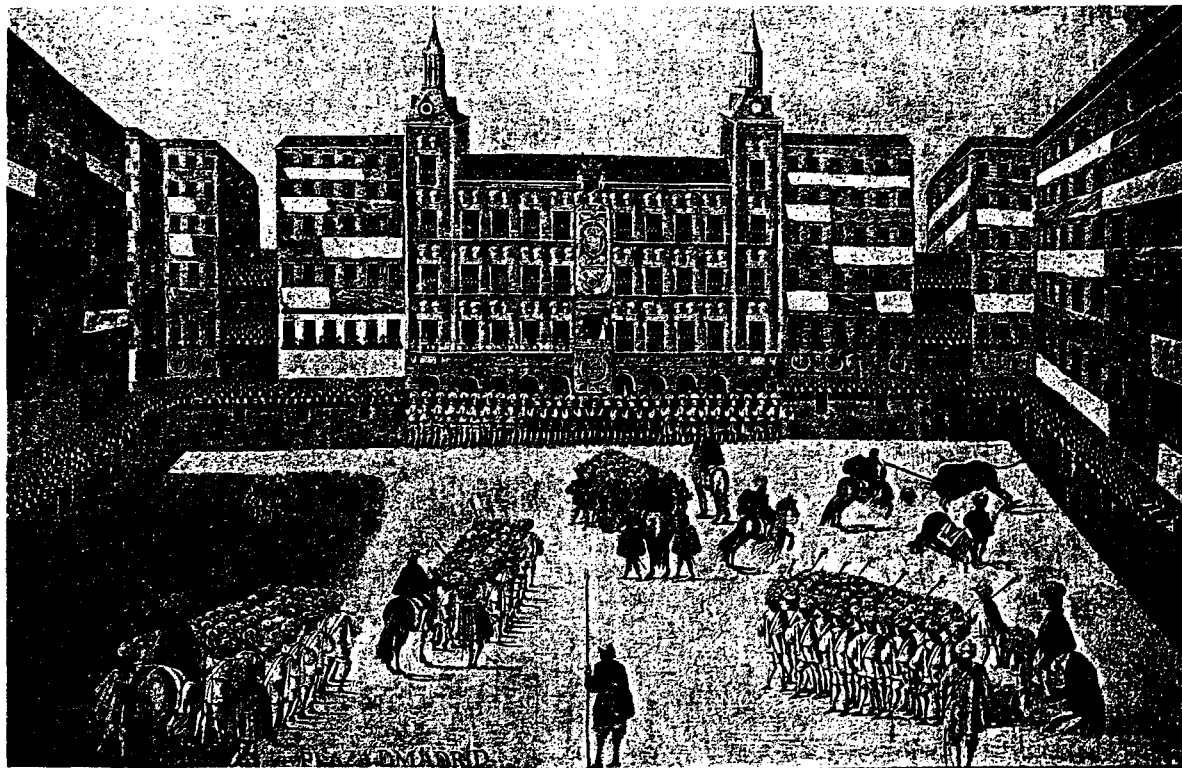


fig. 67.- Fiesta de toros, presidida por Carlos II, en  
la Plaza Mayor de Madrid. Museo Municipal, Madrid.



fig. 68.- Francisco de Goya. "La Tauromaquia".  
nº 5.- El animoso Moro Gazul es el primero  
que lanceó toros en regla.



Pedro Romero.

*D. Juan de la Cruz, sculp.*

*Le Fameux Pierre Romero.*

fig. 69.- Juan de la Cruz Cano. "Pedro Romero".  
Museo Municipal, Madrid.





fig. 70.- Juan de la Cruz Cano. "Joaquin Rodriguez  
*Costillares*".



fig. 71.- Picasso. "La Tauromaquia".  
Toros en el campo.

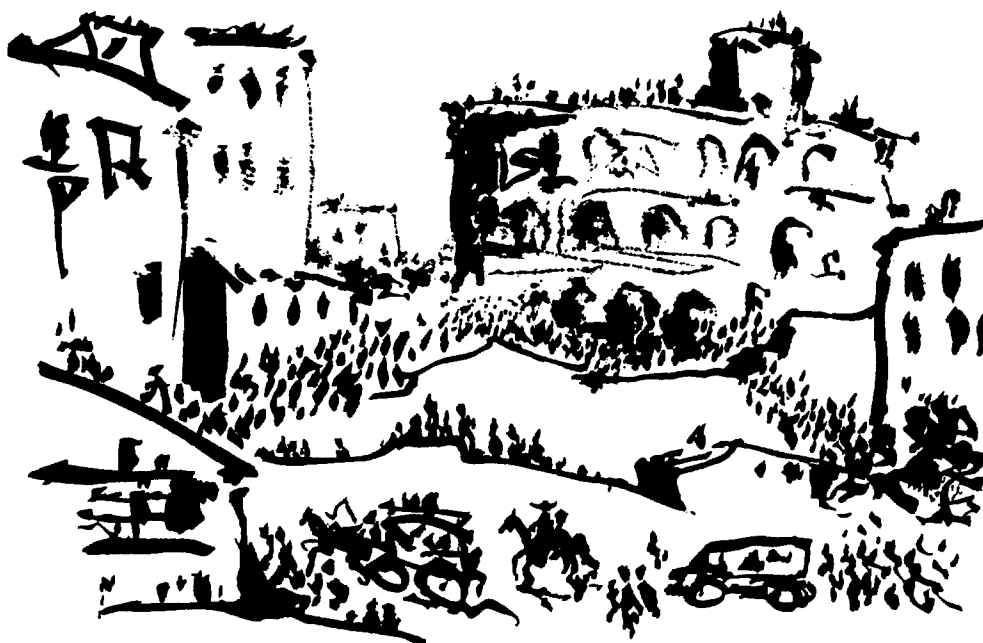


fig. 72.- Picasso. "La Tauromaquia".  
A los toros.

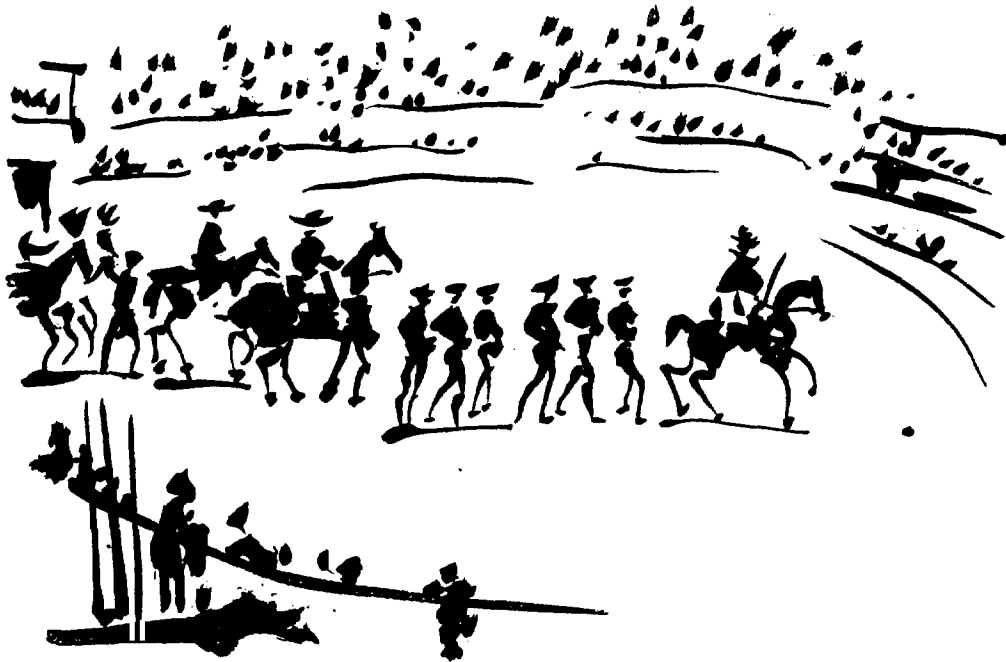


fig. 73.- Picasso. "La Tauromaquia".  
*Paseo de cuadrillas.*



fig. 74.- Picasso. "La Tauromaquia".  
*Suerte llamada de Don Tancredo.*



fig. 75.- Picasso. "La Tauromaquia".  
El toro sale del toril.



fig. 76.- Picasso. "La Tauromaquia".  
Citando al toro con la capa.



fig. 77.- Picasso. "La Tauromaquia".  
*Toreando a la verónica.*



fig. 78.- Picasso. "La Tauromaquia".  
*Salto con la garrocha.*



fig. 79.- Picasso. "La Tauromaquia".  
*Los cabestros retiran el toro manso.*



fig. 80.- Picasso. "La Tauromaquia".  
*Suerte de varas.*



fig. 81.- Picasso. "La Tauromaquia".  
*Echan perros al toro.*



fig. 82.- Picasso. "La Tauromaquia".  
*El picador obligando al toro con su pica.*

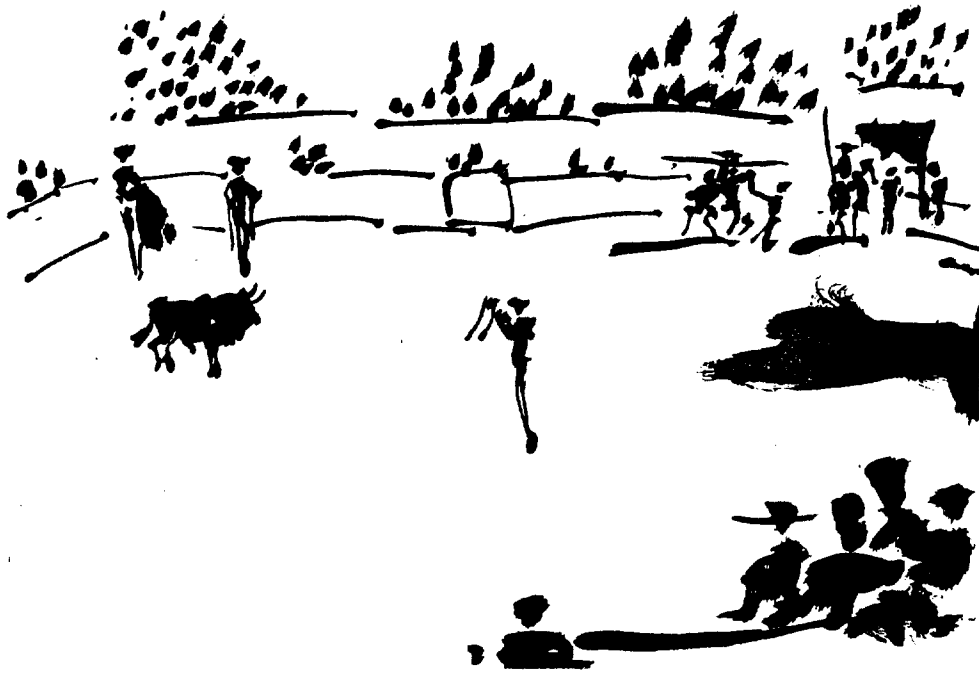


fig. 83.- Picasso. "La Tauromaquia".  
Citando a banderillas.

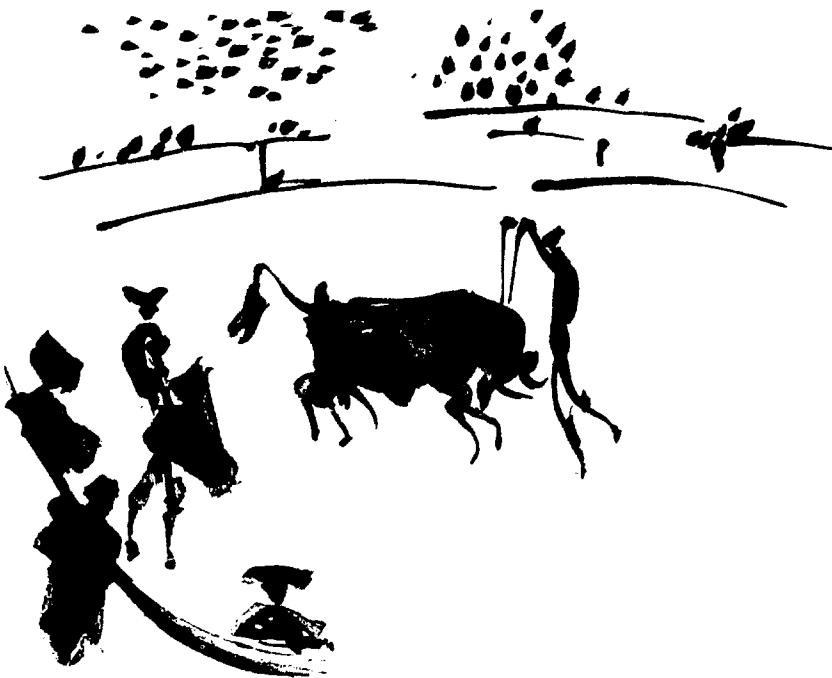


fig. 84.- Picasso. "La Tauromaquia".  
Clavando un par de banderillas.



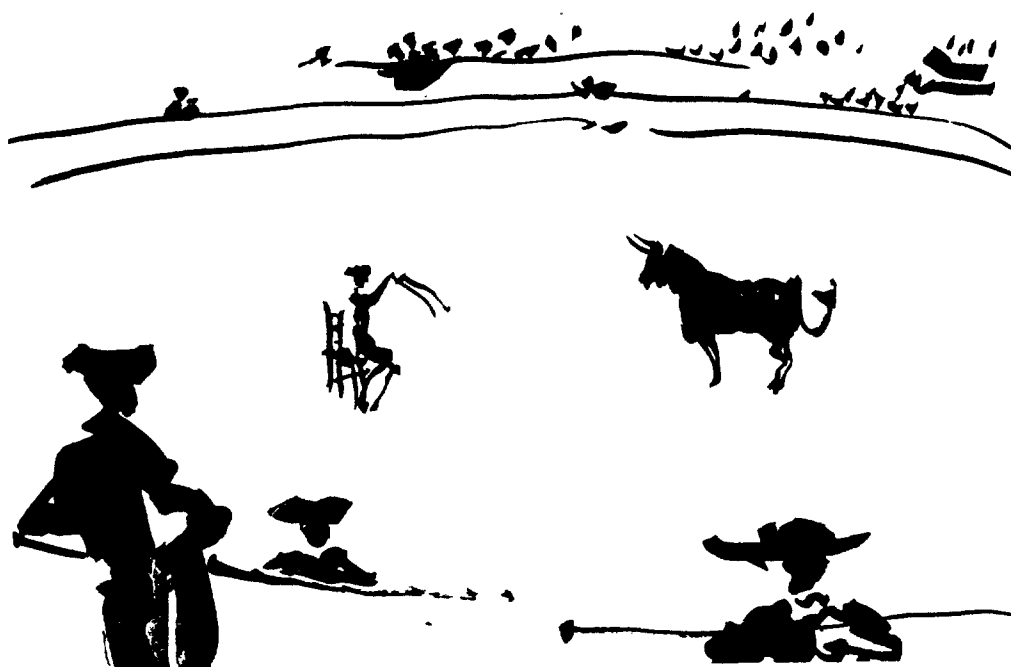


fig. 85.- Picasso. "La Tauromaquia".  
*Citando el toro a banderillas  
 sentado en una silla.*

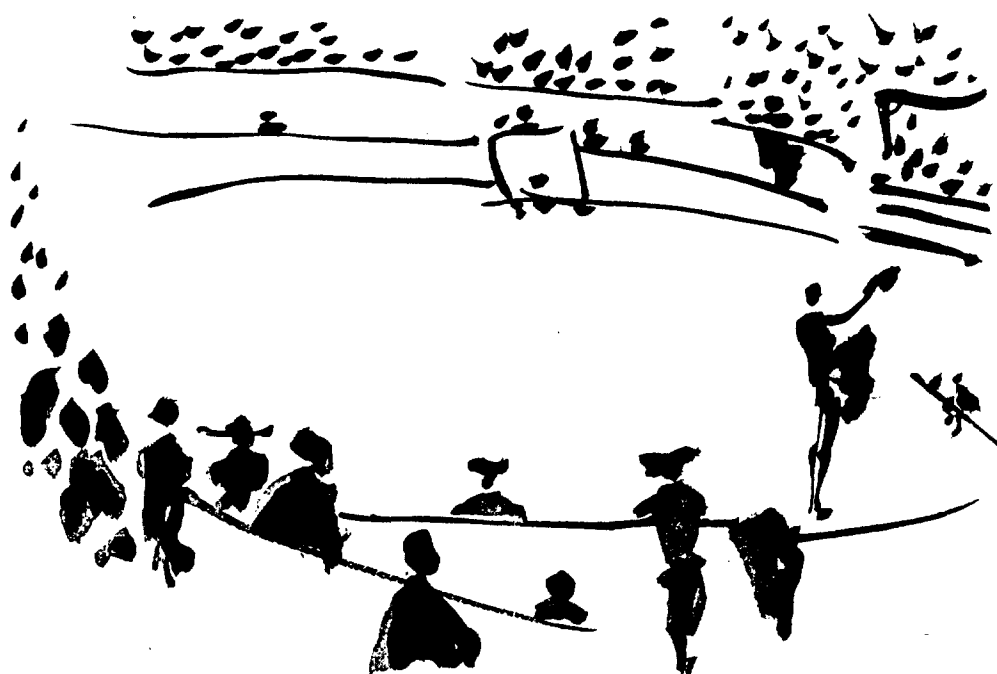


fig. 86.- Picasso. "La Tauromaquia".  
*El matador brinda la muerte del toro.*

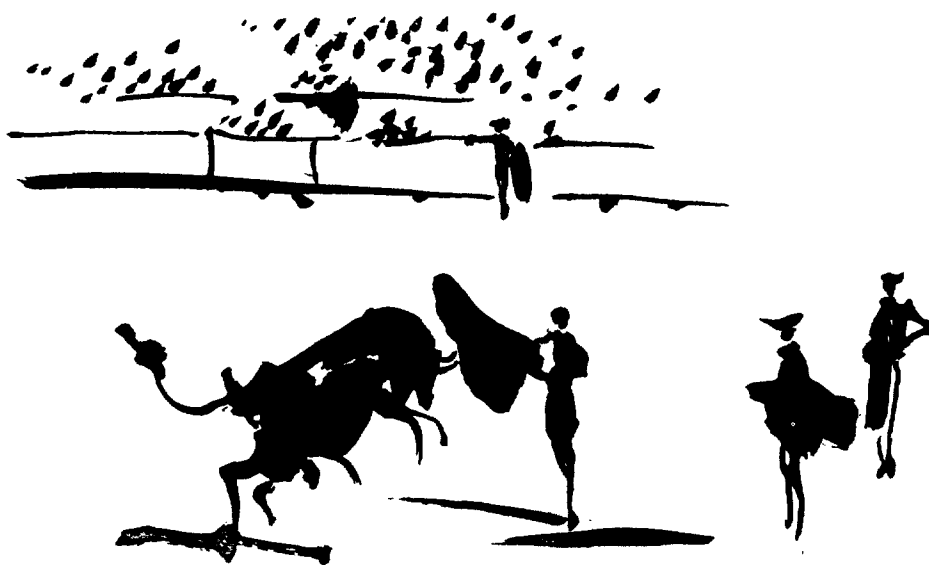


fig. 87.- Picasso. "La Tauromaquia".  
*Suerte de muleta.*



fig. 88.- Picasso. "La Tauromaquia".  
*La cogida.*



fig. 89.- Picasso. "La Tauromaquia".  
*Citando a matar.*



fig. 90.- Picasso. "La Tauromaquia".  
*La estocada.*

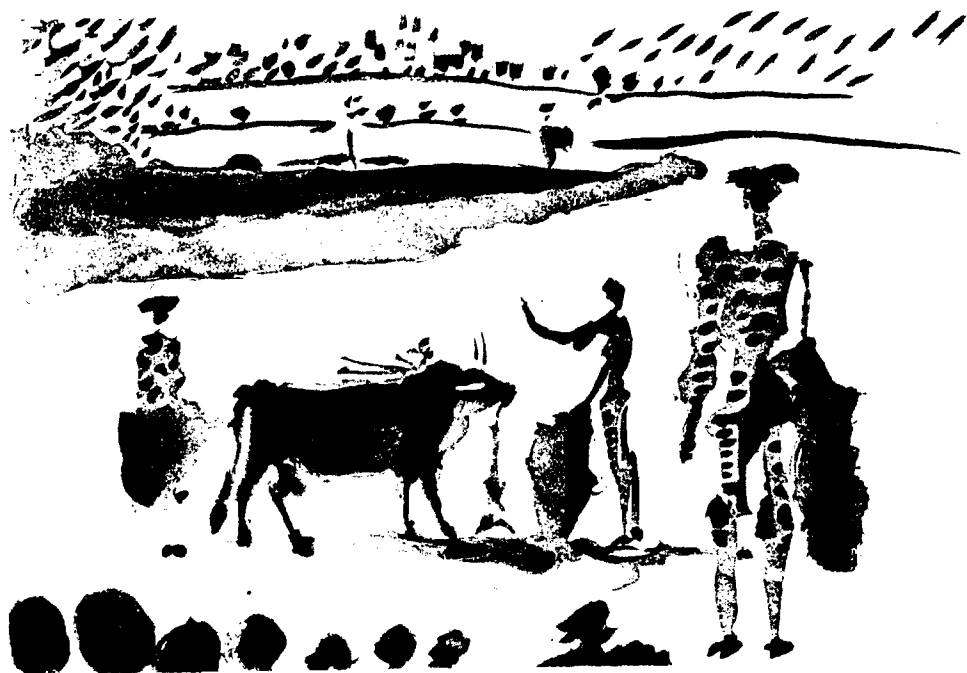


fig. 91.- Picasso. "La Tauromaquia".  
*Después de la estocada el torero  
 señala la muerte del toro.*



fig. 92.- Picasso. "La Tauromaquia".  
*Muerte del toro.*

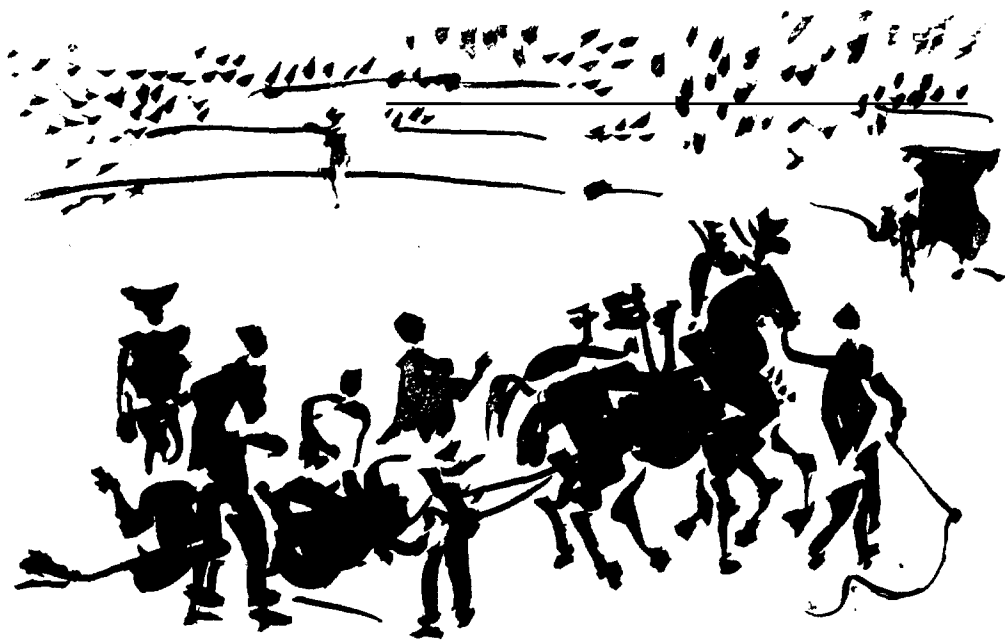


fig. 93.- Picasso. "La Tauromaquia".  
*El arrastre.*



fig. 94.- Picasso. "La Tauromaquia".  
*El torero sale a hombros de  
los aficionados.*



fig. 95.- Picasso. "La Tauromaquia".  
Citando al toro con el rejón.



fig. 96.- Picasso. "La Tauromaquia".  
Alanceando a un toro.

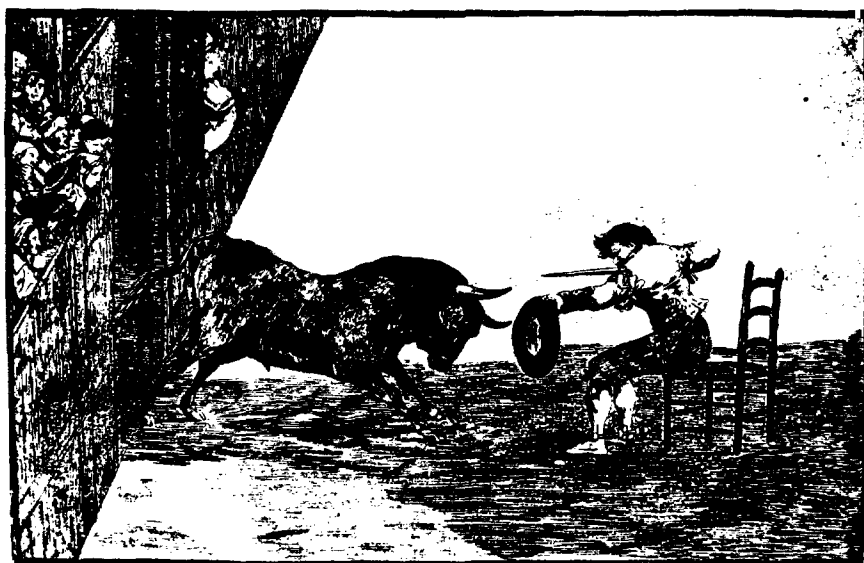


fig. 97.- Francisco de Goya. "La Tauromaquia".  
*Temeridad de Martinicho en la plaza de  
 Zaragoza.*

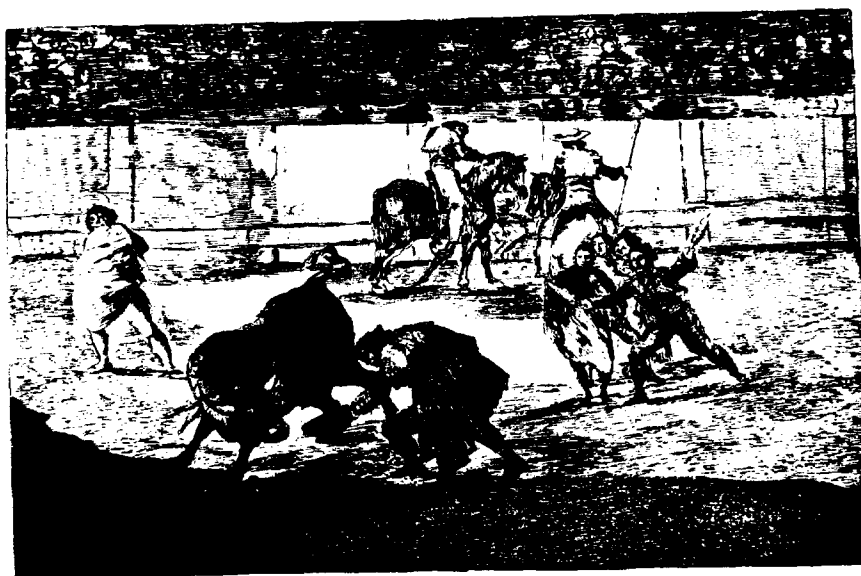


fig. 98.- Francisco de Goya. "La Tauromaquia".  
*Pepe Hillo haciendo el recorte de toro.*



fig. 99.- Francisco de Goya. "La Tauromaquia"  
*Pedro Romero matando à toro parado.*

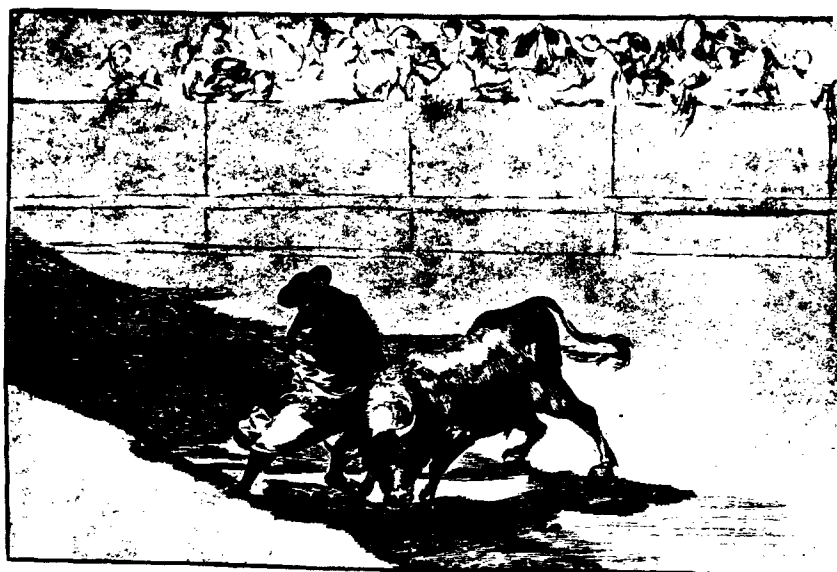


fig. 100.- Francisco de Goya. "La Tauromaquia".  
*El discretísimo estudiante de Falcos,  
 embozado burla al toro con sus quiebros.*



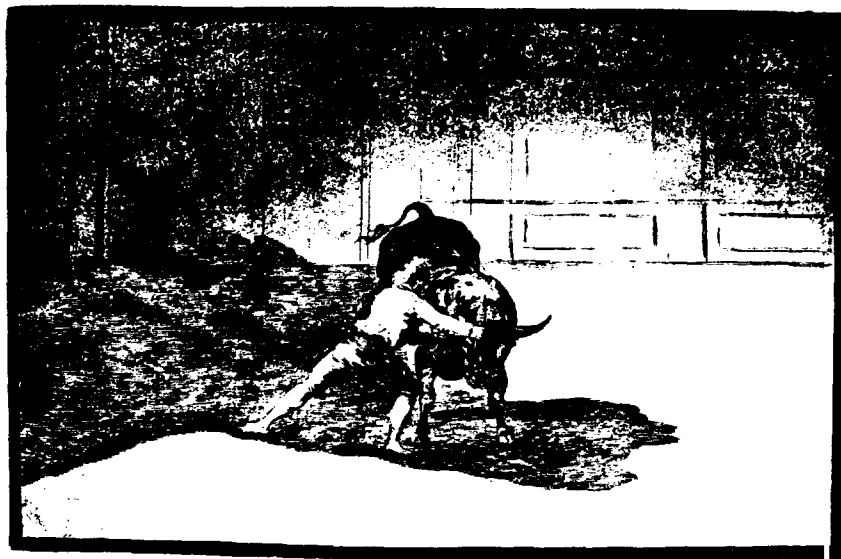


fig. 101.- Francisco de Goya. "La Tauromaquia".  
*El famoso Martincho poniendo banderillas  
 al quiebro.*

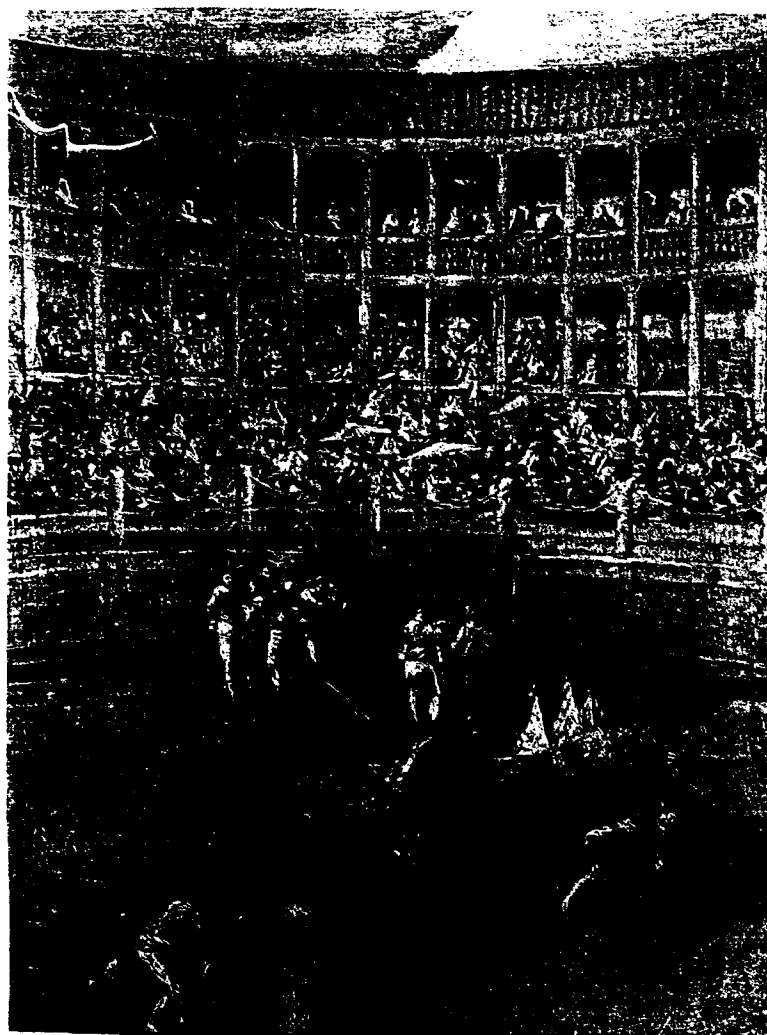


fig. 102.- Francisco de Goya. "El Arrastre".  
 Colección duques de Medinaceli. Madrid.



fig. 103.- Francisco de Goya. "Toreando con capa".  
Colección Marqués de la Torreclilla. Madrid.



fig. 104.- Juego de cañas en Valladolid, durante el viaje de Felipe el Hermoso a España en 1506. Países Bajos, ha. mediados del siglo XVI.



fig. 105.- Techo procedente de Teruel, de la Colección Plandiura, Museo de Barcelona. Siglo XIII.



fig. 106.- Hombre listo para jugar al  
"Guoco di Ponte".  
W. Heywood, *From Palio to Ponte*,  
Londres, 1908.



fig. 107.- Lucha a empujones veneciana, 1610.  
Ilustración del libro de C. Diem,  
*Historia del Deporte*.

**ABRIR CAPÍTULO 7 VOLUMEN III**





**ABRIR CAPÍTULO 6 VOLUMEN III**

## 7. DE LOS JUEGOS AL DEPORTE

### 7.1. ORIGEN DE LA PALABRA "DEPORTE".

7.1.1. El "Deportarse" como  
ejercicio físico.

7.1.2. Notas bibliográficas.

### 7.1. ORIGEN DE LA PALABRA DEPORTE

Paul Adam deriva la palabra deporte de *de-porta*, *de-portare*: "Cuando el fundador de una ciudad abría un surco alrededor del terreno escogido piadosamente, levantaba el arado en algunos puntos. De este modo, el oficiante rompía el rasgo continuo del foso, con objeto de que los ciudadanos pudiesen franquear el recinto sin cometer el crimen impío de pisar una tierra dedicada a los dioses. En aquel momento el fundador llevaba -portabat- el arado; por eso el lugar respetado se llamaba porta. Deportare y transportare significaban primitivamente la acción de ir fuera de la ciudad con armas y bagajes, entrar en el campo, entregarse a la acción, "a los deportes y a los transportes". (1)

La mayoría (2) de los que se han ocupado del tema, incluido Ortega y Gasset quien, aunque de un modo un poco marginal toca el posible origen de esta palabra (3), aceptan que fueron los provenzales quienes emplearon por primera vez de una manera ya definida *deporte*, en el sentido de divertimento, distracción recreativa. Los marineros mediterraneos, sobre todo provenzales, solían utilizar la expresión *de portu* (estar *de portu*) para significar las temporadas libres entre salidas que pasaban alegremente en el puerto. Los hombres de mar se entregaban entonces a sus diversiones, plenas y exhaustivas. Esos ocios *deportivos* marineros, pronto se extienden, en un fenómeno semántico de "generalización" de especie a género, a toda clase de diversión y pasatiempo ruidoso, juegos de azar, competencias físicas, ocios tabernarios, etc.



La palabra "deport" aparece por primera vez, en provenzal, en un poema de Guilhem de Peitieu (Guillermo de Poitiers, 1071-1127), VII conde de su nombre y IX duque de Aquitania, autor de las más antiguas composiciones trovadorescas conservadas. (4)

El poema, que es recogido por Martin de Riquer (5), dice:

Anc non la vi et am la fort,  
anc no n'aic dreyt ni no.m fes tort;  
quan no la vey, be m'en *deport*,  
no.m pretz un jau,  
qu'ie.n sai gensor et bellazor,  
e que *mais* vau.

(VI 31-35)

cuya traducción hecha por el propio Martin de Riquer, es:

Nunca la vi y la amo vivamente, nunca tuve de ella  
favor ni me hizo ofensa, cuando no la veo, *prescindo*  
de ella: no me importa un gallo. Por que sé [una]  
más gentil y más hermosa, y que más vale.

"Deport" aparece aquí traducido por "prescindir". Sin embargo, Miguel Piernavieja nos ofrece otra interpretación cuando traduce:

cuando no la veo, también me *divierto* [sin ella] (6)

lo que en su opinión no altera sustancialmente el sentido y está más de acuerdo con la traducción que normalmente se da tanto al sustantivo "deport" como al verbo "se deporter", cuyo sentido suele ser "diversión" o "recreo". Así la número 8 de la antología de Riquer, escrita hacia 1117,

Toz mos amics prec a la mort  
que vengan tut e m'onren fort,  
qu'eu ai avut joi e *deport*  
loing a pres et en mon aizi.

Aissi guerpisc joi e *deport*  
e vair e gris e sembeli.

(X-XI 37-42)

es traducida por Martin de Riquer

Ruego a todos mis amigos que, a mi muerte, vengan  
todos y me honren mucho; pues yo, cerca, lejos y en  
mi morada, he mantenido alegría y *regocijo*.

Así renuncio a la alegría y al *regocijo*, y a los  
veros, al gris y al armiño.

"Deport" aparece como "regocijo", similar por tanto a  
diversión.

En España, la forma verbal *deportarse* aparece por  
primera vez en dos pasajes del *Cantar del Mío Cid*.

El primer fragmento donde aparece está comprendido en  
el *Cantar de las Bodas*:

1505 Essora dixo Minaya: "vayamos cavalgar."

Esso fvo apriessa fecho, que nos quieren detardar.  
Bien salieron den çiento que non parecen mal  
en buenos cavallos a cuberturas de çendales  
e peytrales a cascaviellos, e escudos a los cuellos  
traen,

1510 e en las manos lanças que pendones traen,  
que sopiessen los otros de qué seso era Albar Fáñez  
o quomo saliera de Castiella con estas dueñas que

trahe.

Los que ivan mesurando e llegando delant  
luego toman armas e tómanse a *deportar*;

1515 por çerca de Salón tan grandes gozos van. (7)

Pedro Salinas (8) lo vertió al castellano moderno del  
siguiente modo:

1505 Dijo Minaya: "A caballo. Los iremos a encontrar."

Muy deprisa que montaron, no se querían tardar,  
cien caballeros salían, todos de muy buen mirar,  
en caballos muy hermosos con cubiertas de cendal  
y petral de cascabeles; con escudo al cuello van,

1510 sendas lanzas en las manos, con su pendón cada cual.

Quiere Minaya que vean cómo se sabe portar  
y cómo trata a las damas que a Castilla fue a buscar.  
Los primeros batidores a llegar empiezan ya,  
las armas toman, se ponen con las armas a *jugar*.

1515 Por allí junto al Jalón grandes alegrías van.

La expresión "tómanse a deportar" del verso 1514, que Salinas convierte en "jugar", es sumamente importante para la historia del concepto que estudiamos. Menéndez Pidal dice acerca del verbo *deportar*: "reflexivo, solazarse, holgarse en la conversación y compañía (...). También se aplica a solazarse en ejercicios o juegos corporales (9)

Según se desprende del texto, no hay identificación entre ese *deportar*(se) y ejercicio corporal, como tampoco la hay entre "deporte" y conversación. "Deporte", *deportarse*, es solaz, diversión, regocijo causado, en este caso concreto, por el hecho de entregarse al juego de las armas. El ejercicio físico aquí mencionado *produce* o *causa* "deporte", o sea,

alegría, diversión, pero ejercicio y "deporte" no son, necesariamente sinónimos. Es más bien una relación de causa a efecto. El *Cantar de Mio Cid* va a subrayar esta idea en el segundo pasaje al que se ha aludido antes en el que los infantes ordenan a su séquito que continúe el viaje dejándolos a ellos dos solos con sus esposas para *deportarse* con ellas (10), lo que Salinas transcribe como "solazarse" (11).

Miguel Piernavieja considera que en este caso "deportar-se" puede tener un significado obsceno (12), parecido al que encontramos en la "Vida de Santa Maria Egipciaca", poema compuesto hacia 1215 y donde es posible establecer una estrecha relación entre sexo y deporte (13). Similar significado tiene esta palabra para Ortega y Gasset cuando habla de sus orígenes, tal y como ya hemos mencionado con anterioridad. (14)

#### 7.1.1 El "Deportarse" como ejercicio físico.

Ahora bien, el primer texto donde encontramos una relación directa entre ejercicio físico y la antigua palabra "depuerto" o deporte es el Libro de Apolonio compuesto entre 1230 y 1250 (15):

143 El benedito huespet metiólo en la carrera,  
demostróle la via, ca bien açerqua hera,  
legolo a la puerta que falló mas primera  
posósse con verguenza fuera a la carrera.

144 Avn por venir era la ora de yantar,  
sallienze los donzelles fuera a *deportar*,  
comenzaron luego la pellota jugar,  
que solian a esse tiempo esse jugar.

145 Metióse Apolonio maguer mal adobado,

con ellos al trebeio su manto afiblado,  
abinie en el juego, fazie tan aguisado,  
como si fuesse de pequenyo hicroiado.

146 Fazíala yr derecha quando la daua del palo;  
quando la reçibie nol sallia de la mano,  
era enel *depuerto* sabidor e liuiano.  
Entendríe quien se quiere que non era villano.

147 El Rey Architartres cuerpo de buenas manyas,  
salliesse ha *deportar* con sus buenas companyas,  
todos trayen consigo sus vergas e sus canyas,  
eguales e bien fechas, derechas e estranyas.

148 Touo mientes ha todos cada uno como jugaua  
*comme* ferie la pella, o como la recobraua,  
vio en la roca que espessa andaua,  
que toda la meioria el pobre la leuaua.

149 Del su continiente ouo grant pagamiento,  
porque toda su cosa leuaua con buen tiento,  
semeiol omne bueno de buen entendimiento,  
de *deportar* conell tomó grant taliento.

150 Mandó posar los otros, quedar toda la rota,  
mandó que les dexassen a amos la pellota  
el capdiello de Tiro con su mesquindat toda,  
bien se alimpiaua los oios de la gota.

Esta descripción lúdica es sumamente interesante porque vemos como se establece el sentido de ejercicio físico de la palabra *depuerto*. Por otra parte este pasaje es el testimonio mas antiguo en castellano referente al juego de pelota. La descripción de la partida no permite, sin embargo, hacer una reconstrucción exacta del juego. Es evidente que se utilizaba un palo (*le daua del palo*) para golpearla (*ferie la pella*) y

que lanzarla recta (*derecha*) era prueba de pericia, así como no perderla cuando la recibía o recobraba. De esto último se deduce que le jugador primero -el que golpeaba la pelota- la recuperaba luego de alguna manera, probablemente porque el otro jugador la recogía y la devolvía. La recepción o recobro de la pelota se hacía con la mano (*quando la reçibie nol sallia de la mano*) que debía retenerla con firmeza, quizá para evitar una falta.

Es probable también que existiera lo que todavía hoy llamamos "servicio", a juzgar por lo que el rey explica a su hija a preguntas de ésta sobre el desconocido.

164 Fincó entre los otros oio al pelegrino  
quiso saber quien era ho de qual parte venido.  
Fija, dixo el Rey, omne es de camino  
oy tan bien el juego ninguno non auino.

165 *Siruióme en el juego onde so su pagado,*  
*pero non lo conosco...*

El rey, pues, se declara amigo ("pagado") de Apolonio por el hecho de haberle servido éste bien en el juego. Si por "servicio" entendemos el saque, resultaría que, de algún modo, el jugador lanzaba la pelota al que tenía al palo; éste la golpeaba fuertemente para hacerla seguir una trayectoria lo más recta posible, y luego la recuperaba, no sabemos cómo, en sus propias manos.

En una miniatura (fig. 1; diap. 1) de las *Cantigas* de Alfonso X, coetaneo de nuestro poema, se representa el mismo juego de pelota con palo. Dos jugadores, situados en primer plano y a la izquierda, aparecen en el mismo momento de comenzar el juego. Uno de ellos, ligeramente inclinado hacia delante, sostiene la pelota con la punta de los dedos, en tanto que le otro se dispone a golpearla con el palo, al cual,

para darle impulso, ha llevado hacia atrás por su costado derecho. En la misma miniatura se representa otro grupo de tres jugadores, a la derecha y en segundo plano, uno de los cuales ha lanzado la pelota verticalmente hacia arriba para disputársela entre todos. Indudablemente se trata de otro juego, sin más nexos que el empleo de la pelota en ambos.

En la enumeración de juegos que hace el Fuero Real, junto al juego de pelota se nombra el de Chueca (16). Este juego aparece representado en una miniatura de un manuscrito italiano que parece fue ilustrado en Inglaterra a principios del siglo XIV (fig. 2), imagen que coincide con otras españolas posteriores.

Será el propio Alfonso X el que nos de la más antigua clasificación de los deportes que se conoce cuando dice: "Por cuanto Dios quiso que los hombres tuviesen naturalmente toda forma de alegría para poder soportar las penas y trabajos cuando les llegasen, así los hombres buscaron muchas maneras para disfrutar cumplidamente de esas alegrías. Y por esta razón encontraron e hicieron muchas maneras de juegos y diversiones para alegrarse. Unos cabalgando, así como bohordar, rejonerar y jugar con lanza y escudo, y tirar con ballesta o con arco, y muchos otros juegos que se pueden hacer a caballo. Y como esto sirve para los hechos de armas, por no serlo los llaman juegos. Y otros más que se hacen a pie, así como esgrimir, luchar, correr, saltar, lanzar piedra o dardo, golpear la pelota y otros juegos diversos en los que los hombres ejercitan sus miembros para ser más fuertes y para divertirse".

De todo lo visto se desprende que *deporte* significó, originariamente, diversión, pasatiempo, ocio, con manifestaciones más bien externas. Parece que los juegos surgen de modo espontáneo en todas las culturas "expriment les

comportements permanents des hommes sous la forme compétitive,  
inhérente à la vie en société." (17)



7.1.2. Notas bibliográficas

(1) A. VUILLERMET: La juventud y los deportes.

(2) Contrario a esta opinión se manifiesta M. Piernavieja quien, siguiendo a R. Grandsaignes d'Hauterive, afirma: "...la palabra ("deport") se encuentra ya, en forma verbal, en una composición francesa -no provenzal- del siglo XI, titulada "Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem". Aunque continúa: "Esta antigüedad, documentada, no modifica sustancialmente la importancia de la aportación provenzal al nacimiento y desarrollo del término y su concepto." En Citius-Altius-Fortius: "Depuerto", "Deporte", año 1966, tomo VIII, pag. 32

(3) "la palabra "deporte" ha entrado en la lengua común procedente de la lengua gremial de los marineros mediterráneos, que a su vida trabajosa en el mar oponían su vida deliciosa en el puerto. "Deporte" es "estar de *portu*". Pero la vida de puerto no es sólo el marino plantado en el muelle, con las manos en los bolsillos del pantalón y la pipa entre los dientes, que mira obseso al horizonte como si esperase que en su líquida línea fuesen de pronto a brotar islas. Hay, ante todo, los coloquios interminables en las tabernas portuarias entre marinos de los pueblos más diversos. Estas conversaciones han sido uno de los órganos más eficientes de la civilización. En ellas se transmitían y chocaban culturas dispares y distintas. Hay, además, los juegos deportivos de fuerza y destreza. En la cultura trovadoresca de Provenza aparece ya recibida la palabra, y con frecuencia en esta pareja *deports e solatz*, donde, al revés que ahora, *desport* es, más bien, el juego de conversación y poesía, mientras *solaces* representa los ejercicios corporales: caza, cañas, justas, anillos y danzas. La pareja, pues, resume una vez más el eterno repertorio felicitarlo. En la Crónica oficial de Don Enrique IV se emplea el verbo "deportar" referido a la caza. Hoy juzgaríamos este uso como galicismo, y probablemente lo fue entonces -fue un "provenzalismo"- . Porque conviene

recordar que los galicismos no son invención de estos últimos decenios". ORTEGA Y GASSET: "Dos prólogos. A un tratado de montería. A una historia de la filosofía". Madrid, Revista de Occidente, 1944, págs. 22-30, nota; cf. del mismo autor "La caza y los toros". Madrid, Revista de Occidente, 1960, pág. 18, nota 1.

(4) RIQUEL, Martín de: "La lírica de los trovadores". Barcelona, Escuela de Filología, 1948, pág. 1.

(5) RIQUEL, M. de: *op. cit.*, pág. 14.

(6) "Depuerto", "Deporte", en *Citius Altius Fortius*, 1966, pag. 35.

(7) MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Cantar de Mío Cid*.

(8) *Poema de Mío Cid*. Versión de Pedro Salinas. Madrid, rev. de Occidente, 1965, 3ª ed.; la primera se publicó en 1926.

(9) *Cantar de Mío Cid*, II, pag. 620, voz *deportar*.

(10) "Mandaron cargar las azémilas con averes a nombre,  
cogida han la tienda do albergaron denoch,  
adelant eran idos los de criazón:  
assí lo mandaron ifantes de Carrión,  
que non i fincás ninguno, mugier nin varón,  
si non amas sus mugieres doña Elvira e doña Sol:  
*deportar se quieren con ellas a todo su sabor.*" Versos  
2705 y ss.

(11) "Mandan cargar las acémilas con su rica cargazón,  
mandan plegar esa tienda que anoche los albergó,  
Sigán todos adelante, que luego irán ellos dos:  
esto es lo que mandaron los infantes de Carrión.  
No se quede nadie atrás, sea mujer o varón

menos las esposas de ellos doña Elvira y doña Sol,  
porque quieren *solazarse* con ellas a su sabor."

<12> "*Depuerto*", "*Deporte*", pag.: 60

<13> Dos veces presenta el poema la palabra "deporte", pero en formas muy diferentes: *deportar* y *depuerto*:

"ella los reçibie de uolonter / por-que fiziessen su plazer; /  
e por fer todo su viçio / los mantenie a gran deliçio. / En  
beuer, e en comer, e follia / cuydaua noche e dia; / quando se  
lleua de yantar / con ellos va *deportar*."

"En el mes de mayo hun día / leuantósse essa María; / sallió  
al muro de la çibdat / por demostrar su beltat; / cató ayuso a  
los puertos / on solia fer sus *depuertos*."

El único manuscrito conocido se conserva en la Biblioteca de  
El Escorial.

<14> ver cita 3.

<15> MENEDEZ PIDAL, R.: "Crestomatía", I, pág.: 136.

<16> Libro IV, tit. XVII, ley VII.

<17> ULMANN: De la gymnastique aux sports modernes, pag. 92.

## FIGURAS



fig. 1.- Cantiga 42 b de Alfonso X. "Como jugaban a la pelota unos mancebos en un prado".

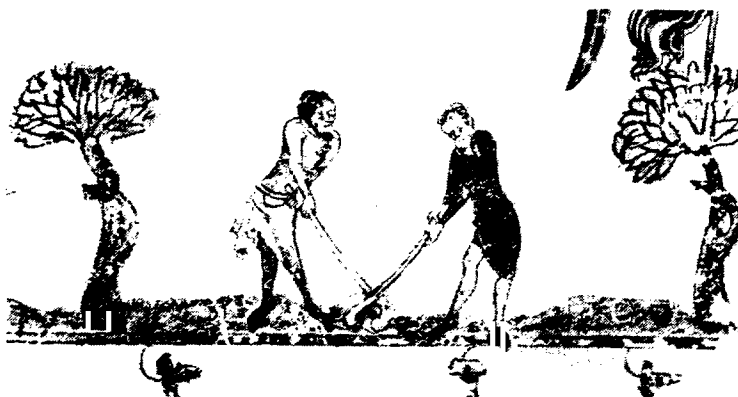


fig. 2.- Chueca. British Mus.,  
Royal Ms. 10 E IV, fol. 94.

## 7. DE LOS JUEGOS AL DEPORTE

### 7.2. LA SITUACIÓN EN ESPAÑA.

7.2.1. Los juegos en Goya.

7.2.2. "Espectáculos y diversiones públicas"  
en Jovellanos.

7.2.3. La Educación Física.

7.2.3.1. Francisco Amorós.

7.2.3.2. Otros intentos de instaurar  
la educación física.

7.2.4. Notas bibliográficas.

## 7.2. LA SITUACIÓN EN ESPAÑA.

A mediados del siglo XVIII y principios del XIX, las actividades lúdicas que podemos localizar en España, son de dos tipos. Por un lado, en función de su evidente utilidad como entrenamiento militar, actividades como la equitación o la esgrima, cuyo ritmo creciente de publicaciones testimonian sus auge (1) y por otro aquellas que están relacionadas con las diversiones públicas o los juegos populares, como los recogidos en la obra de Vicente Naharro (2) (fig. 1 a 5; diap. 2 a 6) aragonés, maestro de profesión, que luchó toda su vida por renovar los métodos tradicionales de enseñanza considerando que el tema central eran las actividades lúdicas.

### 7.2.1. Los juegos en Goya.

Desde el punto de vista artístico, evidentemente, es la obra de Goya, y muy especialmente los "tapices", cuyo repertorio de temas, prescrito por Mengs, se basaba principalmente en los cuadros costumbristas flamencos, los que merecen una atención muy especial. Como han señalado varios autores (3), en España se habían pintado cuadros con temas similares durante varias décadas. Por ejemplo, el pintor francés Michel-Ange Houasse (1680-1730), a quien Felipe V hizo llamar a la corte en 1717, pintó cuadros para el Palacio Real de Granada durante la década de 1720 cuyos temas eran El



lazarillo, La lavandera, El Juego de Pelota y El columpio, temas que reaparecerían aproximadamente cincuenta años más tarde en el trabajo de Goya. Lo mismo sucedió con Jean Baptiste Chardin en Francia, quien, unos diez años después que Houasse, ejecutó temas burgueses entre los que se incluían interiores de cocina y escenas de la vida diaria de las clases medias, a menudo para un patrón imperial, real o noble. Pero, como veremos, en los cartones de Goya aparecía también un repertorio enteramente diferente, puesto que Goya se perfila como particularmente atento a las peculiares resonancias de su tiempo. Comprometido con las pugnas ideológicas que agitaron su época las circunstancias históricas no sólo le acompañan, sino que muchas veces le condicionan.

Puede señalarse como fecha clave en su obra 1793 en que se libera de los encargos de la Fábrica de Tapices y en que una grave enfermedad está a punto de acabar con su vida. Hasta ese momento aparece como un personaje alegre, seductor y atrevido, que maneja la navaja y la muleta [como vemos en el posible autorretrato de "La novillada" (fig. 6; diap. 7)] con idéntica soltura, y al que debemos los cartones para tapices. A este hombre le sucede un Goya sombrío -"que se le parece como un hermano" (4)- que denuncia los horrores de la guerra (figs. 7 y 8; diap. 8) y cae en las Pinturas Negras (diap. 9 a 18).

El primer Goya nos ha legado los "cartones para tapices". De él se ha dicho que su predilección por lo popular jugaría un papel decisivo en su producción artística. Ahora bien, es necesario matizar ese "gusto por lo popular". En Madrid, durante el siglo XVIII, el pueblo bajo es tal vez el más despreocupado de todo el reino. Son los Majos y Majas (fig. 9; diap. 19). Ellos dan la imagen de una cierta España hecha de orgullo y elegancia, de insolencia y provocación, una España que opone su casticismo a las costumbres francesas que cada vez penetran con más fuerza. Esta moda de los majos, o

majismo, conquistará a su vez a una parte de la aristocracia española (fig. 10-12; diap. 20), que se aficionará a su vestimenta y se unirá a sus diversiones (fig. 13 y 14; diap. 21 y 22). Gracias, principalmente a Goya, estos tipos españoles se harán celebres fuera de España hasta el punto de confundirse, en demasiadas ocasiones, con España entera.

Así los cartones para tapices recogen una actitud que se da en esos momentos entre determinada clase social en la que Goya se encuentra, o desea encontrarse, integrado: la nobleza. Es la misma actitud que se refleja en los "Diarios" de Jovellanos, en el "Observatorio rústico" de Salas y en numerosas poesías de la época. Se ensalzan determinadas actitudes, como por ejemplo la vida de campo, pero no la vida de los campesinos de los que se tenía una visión menos lisonjera dado sus condiciones de vida. Al pueblo se le critica, se le considera ignorante y que no merece más que censura. Goya, por su parte, no hace más que manifestar las diversas actitudes ante lo popular que son corrientes entre las personas con las cuales quiere coincidir o a las cuales le interesa agradar (5).

Pueden observarse similitudes entre ciertos lienzos de Goya y determinados sainetes de don Ramón de la Cruz, como La Pradera de San Isidro. Llama la atención las coincidencias entre las acotaciones del sainete de este título y el escenario de los dos cartones, La merienda a orillas del Manzanares (fig. 15; diap. 23) y el Baile de San Antonio de La Florida (fig. 16; diap. 24). Otro tanto ocurre con pinturas como La Era (El Verano) (fig. 17; diap. 25), La Vendimia (El Otoño) (fig. 18; diap. 26) [fig. 19; diap. 27 (6)], Las floreras (La Primavera) (fig. 20; diap. 28) y La Nevada (El Invierno) (fig. 21; diap. 29). En ellas pueden apreciarse las analogías con los poemas de las estaciones de Meléndez Valdés. Existen por tanto una serie de temas que son comunes tanto a

la literatura como a la pintura y que Goya elige cuando no le son impuestos los temas que debe de pintar.

Los cartones para tapices se realizan sin embargo, en la mayoría de los casos, por encargo del rey y deben de ejecutarse a su gusto. Los temas por lo tanto los elige el monarca. Esto queda claramente recogido en un texto de Sabatini. En él se dice que, teniendo el director de la manufactura las medidas de las obras a realizar, "sólo resta que el Rey se digne determinar los asuntos que quiere se representen, ya sean heroicos, sacados de la Historia, ya alegóricos, tomados de la fábula; ya de expediciones militares, terrestres o marítimas, ya de cosas campestres o jocosas, o de adornos. Ya esto resuelto por S. M. los pintores harán los bosquejos que presentarán al Rey para su Real aprobación, y en su consecuencia ejecutarán las pinturas del tamaño que han de ser los tapices, que volverán a presentar a S. M. antes de entregarlos a la citada Fábrica para su ejecución..." aunque aquí se alude a un hecho concreto, Sabatini puntualiza que esto "es lo que se ha practicado hasta ahora en iguales casos". (7)

Analizando la temática de los cartones para tapices ejecutados para las estancias reales del Palacio del Pardo (8), se puede observar como el gusto del Rey se decanta por temas que podríamos llamar "populares". Tal como mencionábamos anteriormente, existe una moda entre las clases altas que les lleva incluso en ocasiones a disfrazarse con ropas populares. Goya nos da una doble versión de este hecho a través de dos de sus obras, el "Baile de San Antonio de la Florida" (anteriormente mencionado) (fig. 16; diap. 24) y el "Disparate Alegre" (fig. 22; diap. 30).

El análisis comparativo de estas obras nos permite acercarnos más a la doble visión de Goya, ver como su contexto, su "trasmundo" (9) se refleja en su obra, ya que una

(el cartón) corresponde al periodo anterior a su enfermedad y la otra a 1816-17. Mientras en la primera vemos como representa uno de los más hermosos y bellos paisajes del siglo XVIII que aparece separado de la escena principal por el cauce del río, la cuidada arboleda y el grupo de lavanderas, en el "capricho" ha desaparecido cualquier detalle ajeno a la escena principal: seis personajes bailan en un círculo al son de castañuelas. Se mueven con la envarada formalidad de los aristócratas y visten el traje típico español en versión de lujo, moda favorecida por la misma reina Maria Luisa. Los dos hombres de la izquierda llevan los ceñidos calzones, medias, chaquetillas y fajines del majo popular. Pero los personajes de la estampa no sólo pertenecen a otra clase social, sino que parecen demasiado viejos para ser verdaderos majos, y no tienen ni la gracia de movimientos ni la alegría juvenil de los majos y majas que bailan seguidillas a orillas del Manzanares en el cartón para tapiz que Goya pintó en 1777.

El personaje del extremo izquierdo parece un mono, y la obscena sonrisa del más viejo complementa la protuberancia o hinchazón de su entrepierna, que se consideraba de antiguo muy relacionado con los excesos sexuales. El calvo del centro sufre una forma de enanismo que hace pensar en un hombre transformado por la lujuria en un cretino y que además se encuentra en una posición muy semejante a la de echar la pierna para montar a caballo para cabalgar. Las dos mujeres más jóvenes parecen muñecas, con sus miradas vacuas y sus movimientos mecánicos. Danza falsamente alegre donde se recoge la visión que de la sociedad tenía el último Goya.

Pero volvamos a los cartones para tapices. Entre 1776 y 1792, Goya producirá bastante más de sesenta cartones, vibrantes de vida, color y alegría, tomados de la escena contemporánea: fiestas y bailes; meriendas a orillas del río; beodos, tahures, una o dos pintorescas reyertas, escenas de caza y... juegos (diap. 31). Tanto los niños como los adultos

juegan. Goya pinta a unos y a otros, pero hay una gran diferencia en el modo de tratarlos. Mientras en los cuadros de adultos, tal y como observó Ortega, "no tiene una relación directa y personal con sus temas... los objetos que interpreta -cosas o personas- no le interesan con ningún interés directo, inmediato que revele el menor calor humano irradiando hacia ellos" (10), siendo calificado de "espejismo" por el mismo Ortega el hecho de que determinados críticos atribuyan a esta etapa del pintor actitudes que no aparecieran hasta mucho más tarde, en los cuadros de niños se nos muestra ya una ternura realmente deliciosa. (fig. 23; diap. 32)

Ya Cruzada Villaamil (11) recoge la tradición de un Goya al que se le hallaba mil veces alrededor de su casa, a las márgenes del Manzanares, rodeado de chiquillos a quienes entretenía jugando con ellos, dándoles cuartos y aun permitiendo que entrasen en su huerta a enredar y correr, con riesgo grande de sus queridos "campicos".

Ese amor a los niños se manifiesta tanto si la pintura representa escenas de entretenimientos infantiles, como si son retratos o cuadros donde los niños aparecen como una parte más de la composición. (diap. 32 a 44)

Motivos populares llenos de gracia y vitalidad son los "Muchachos trepando a un árbol" (fig. 24; diap. 38), "Muchachos cogiendo fruta" (fig. 25; diap. 39), o los sustraídos en 1869 ó 1870 del Palacio de Madrid "El balancín" (fig. 26) y "Las gigantillas" (fig. 27; diap. 40), este último, después de toda una serie de afortunadas circunstancias, donado al Prado, como es sabido, por Alfonso XIII.

Goya realizó, además una serie de "Juegos de niños" (fig. 28 a 32; diap. 41 a 44) que se ha supuesto bocetos para cartones. Son seis composiciones diferentes representando

niños, de vestimenta humilde y modesta condición, entregados a sus diversiones. Son de difícil catalogación ya que la calidad es desigual, lo que ha hecho suponer que los realizaría con el auxilio de colaboradores de taller. Son preludio y prólogo de las series grabadas.

A esta serie corresponde el cuadro "Niños jugado a los toros" (fig. 32; diap. 44), donde se juntan dos de sus temas más queridos: los toros y la infancia. Una cesta, simulando un toro, es llevada por un chiquillo que arremete sobre los demás. Uno está caído en el suelo. Otros tres -uno de ellos disfrazado de fraile- le van a banderillear. Otros, con algaraza, con preparativos o como espectadores, asisten a este juego. En primer término, uno llorando. Todo es vivo, y en ocasiones, como el fraile, sarcástico. Se le ve a Goya disfrutando al pintar estos asuntos. Aquí el contraste luminoso es muy refinado, pues la escena se desarrolla bajo una especie de bóveda -tema no raro en Goya- sobre cuya curvatura entra un fuerte rayo de sol. Ello le permite jugar con formas, unas veces fundidas con la oscuridad y otras resaltadas con energía sobre la claridad del fondo.

De la misma serie es la obra "Niños jugando a soldados" (fig. 28; diap. 43), tema muy goyesco que aparece recogido en los tapices. Una característica de estas pinturas es su ancha espacialidad, que en este caso aparece contrastada por arquitecturas y ruinas de suburbios, con contrastes violentos de luces y sombras, y siempre con una pincelada menuda y fulgurante que sintetiza rostros y trajes.

Las diversiones de los adultos aparecen recogidas en la obra de Goya básicamente en dos grandes grupos: "Escenas de caza" y "diversiones populares" (algunas de las cuales ya han sido mencionadas).

Al primero, escenas de caza, corresponden las primeras obras encargadas al pintor por la familia real. Son los cartones para los tapices que debían de tejerse para decorar el comedor de los príncipes de Asturias, doña María Luisa de Parma y don Carlos, en el Real Sitio de San Lorenzo, llamado El Escorial. Si Carlos III era aficionado a las cacerías, más aún disfrutó con ellas el príncipe de Asturias (12) y, aunque no sabemos de quien partió la elección del tema, sí del futuro Carlos IV o del pintor, tan aficionado uno como otro a esta actividad, lo que parece evidente es que no fué casual sino que fué elegido por lo que de actividad cotidiana tenía. Todos ellos, excepto uno, [El pescador de caña (fig. 33)] donde aparece la pesca (13) en primer término y dos cazadores que charlan animadamente en segundo término, se relacionan con la caza exclusivamente: "Perros y útiles de caza" (fig. 34; diap. 51), "Cazador cargando su escopeta" (fig. 35 a, b), "El cazador con sus perros" (fig. 36 a, b; diap. 47), "Muchachos cazando con mochuelo" (fig. 37 a, b), "Partida de caza" (fig. 38; diap. 48), "La caza del jabalí" (fig. 39; diap. 49) "Caza con mochuelo y red" (diap. 50) etc. Representan escenas cinegéticas con colores fuertes y contrastados pudiendo observarse una idealización del mundo de las cacerías, muy alejado de su obra posterior, tal como vemos en "¡Si vieras los tiros!" (fig. 40; diap. 52) de hacia 1814-17.

"En este grabado un hombre se yergue sobre un campo de alta hierba que parece haber sido hollado. Con el rostro alerta mira a su alrededor pronto a disparar la escopeta que sostiene en las manos. Colgado del cinturón, a la manera de los cazadores, lleva un cuchillo de monte. Sin que pueda precisarse la clase social a la que pertenece, su buena ropa de campo proclama a las claras su posición elevada. A primera vista el dibujo pudiera interpretarse como una burla de los malos cazadores, ya que podría pensarse que le perro le señala una pieza que el hombre no ve. Pero tampoco el espectador puede verla ni Goya parece indicar que algo se oculte entre la

alta hierba. Por el contrario, la postura del animal y la ausencia de caza insinúan que el hombre es allí la única pieza a cobrar. Y su presencia sugiere también la del adversario o adversarios que lo acechan -y a quienes debe pertenecer el perro-, ocultos no sólo para él sino también para el espectador. Goya concentra así toda la atención sobre el protagonista. Se observa una enorme tensión en el cuerpo del cazador como la de una persona que siente un peligro inminente, y la expresión de su rostro aparece alerta y casi acorralada. Más aún sus pies están enredados entre la hierba. Es la idea del cazador cazado" (14).

Entre 1776 y 1778 pinta una serie de diez piezas que se le encarga para el Comedor de los Príncipes de Asturias en el Pardo. Recoge escenas de la vida cotidiana en unas obras brillantes y llenas de gracia. Eminentemente pintorescas y coloristas, pobladas por majos y manolas, y todo tipo de gentes de rompe y rasga, chisperos, vendedores ambulantes, muchachos y niños, que se divierten, bailan o juegan en ambientes campestres, evocan el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII. Todo ello no le impide tratar algún tema con cierta ironía y siempre manteniendo esa cierta distancia con respecto a lo representado tan propia de los ilustrados.

Cuatro de estos cartones poseen un tema lúdico: "La novillada", los "Muchachos jugando a soldados" (ambos mencionados anteriormente), el "Juego de pelota a pala", (fig. 41 a, b; diap. 53) donde vemos representado uno de los juegos más populares sobre un paisaje muy luminoso y con abundantes figuras y "El columpio" (fig. 42; diap. 54). Este último tema lo retomará en una nueva serie de "Caprichos" que Goya comenzó en Burdeos, cuando contaba casi ochenta años. Pero mientras el cartón nos trae una lejana evocación francesa en las diversiones cortesanas, el "Capricho" (fig. 43; diap. 55) nos presenta un aspecto fantasmagórico. Un viejo risueño, sentado en el columpio, se mece gozosamente sobre un turbio abismo.



De esta obra dice Lorenzo de Marquez: "En casi todas las regiones españolas la costumbre de columpiarse ha estado ligada al Carnaval y las fiestas carnavalescas durante siglos. Tradicionalmente, sin embargo, los columpios se descolgaban alrededor del Miércoles de ceniza y jamás se usaban durante la Cuaresma. La prohibición del columpio es así paralela a la de no tener relaciones sexuales durante el tiempo de penitencia. El columpiarse tiene aquí, además de su obvio significado de diversión, un valor simbólico. Algunas escenas galantes de jóvenes meciéndose, frecuentes en el arte francés del siglo XVIII, son también interpretaciones artísticas de estas imágenes eróticas populares.

Todo esto, unido al velado fondo de demonios que aparentan salir de la sima, y el hecho de que el columpio este en el punto mas bajo de su trayectoria, lo mas cercano posible a la amenazadora abertura, parece indicar que la hora del ajuste de cuentas final está muy próxima para el viejo, que aun goza tanto de su "balanceo".

Aquí el viejo no es consciente de su situación, por eso sonríe, pero la inconsciencia no es la única respuesta posible a actitudes o conductas moralmente condenables. Goya trata, en algunas de sus obras, de establecer un paralelismo entre el sufrimiento psicológico del alma condenada y los locos". (15)

Aunque es difícil recopilar la terminología popular de la época de Goya aplicada a la locura, aún en nuestros días se da el calificativo de loco furioso a las más extremadas manifestaciones de la esquizofrenia y como recuerdo, aun cercano, del trato a los locos de tiempos pasados, se dice todavía en la terminología popular, loco de atar. Goya emplea la palabra de forma ambivalente, como queda aún en el castellano actual, ya que el término locura o loco se puede referir no sólo a la enfermedad mental, sino tambien a una conducta extravagante y fuera de lo ordinario. En este

sentido, con un matiz humorístico, lo emplea Goya en "Locos patines" (fig. 44; diap. 56), dibujo en el que presenta la inminente caída de un patinador, mientras que al fondo marcha un ciclista (16), ejemplos sin duda de "loca modernidad" para el viejo artista.

El ritmo, el movimiento que el patinaje posee, le permiten investigar tanto en la técnica como en la estética. Así en "Los patinadores" (fig. 46; diap. 58) recoge la impresión instantánea, pero no los detalles de las calidades de la materia en las faldas, chaquetas o sombreros, en donde las pinceladas de la superficie están utilizadas para sugerir el movimiento de los patinadores. Las pinceladas no definen la forma, sino que están sobrepuestas a ella, lo mismo que en la lucha entre dos campesinos (fig. 47; diap. 59), en que se puede ver como estas líneas forman un esquema abstracto, con el que se consigue a un mismo tiempo la rabia de los contendientes y la torsión expresionista de sus cuerpos.

En 1787 Goya recibió la orden de realizar los proyectos de cartones para tapices destinados a los aposentos de los Infantes en el Palacio del Pardo, de ellos solamente uno llegaría a plasmarse en cartón, quedando los demás en simple boceto; la muerte de Carlos III, al parecer interrumpió el encargo que se transformó en otro muy distinto. "La gallina ciega" (fig. 14; diap. 20) refleja un elegante juego aristocrático -que quiere aparentar popular sin conseguirlo- enmarcado en un depurado paisaje, mucho más pobre que el que revela su boceto. Ambas obras son plasmación del gusto rococó, aporcelado y exquisito, pero superficial y frágil en comparación con otras obras del genial artista.

En enero de 1789 recibió su último encargo de cartones; el 20 de abril, el nuevo monarca Carlos IV precisaba que los temas debían ser "campestres y alegres". El artista, famoso ya, e indiferente a trabajos que consideraba casi artesanales,

fue alargando su ejecución que llevó a cabo entre 1791 y 1792, pintándolos para el despacho del Rey en El Escorial. El único que quizás presenta una cierta crítica social es "El pelele", (fig. 48; diap. 60) de composición muy simplificada, en la que el paisaje semeja un telón de fondo y los personajes recuerdan maniquíes.

A esta misma serie corresponden las obras mencionadas anteriormente de "Las gigantillas", "El balancín" y "Muchachos trepando a un árbol", pero posiblemente el cartón mejor realizado sea el de "Los zancos" (fig. 49; diap. 61). Tal vez la estilización que a las dos figuras protagonistas proporcionan los zancos que han bautizado la composición, tal vez el alegre y entonado colorido, en el que contrastan los tonos calientes de los ocre y rojos con los grises del cielo, quizá la diagonal que forma la composición, convierten este cartón en uno de los más simpáticos de cuantos hiciera Goya y en el que muestra, en apretado resumen, lo mucho que era capaz de dar como pintor.

Evocando el mundo de las diversiones y en el mismo estilo de los cartones, pintó Goya para la duquesa de Osuna "La Cucaña" (fig. 50; diap. 62). Consiste en un palo alto y derecho, ensebado, de cuya punta se cuelga el premio que se otorga al que a ella se encarama. El genio de Goya sabe dar a los juegos de los niños, observados por los adultos, una impresión de realidad muy alegre y plena de ímpetu. La sutileza del color y la forma hábil de resolver el formato vertical de la tela, jugando con los ricos matices del cielo nuboso, hacen de este cuadro una obra maestra precoz.

#### 7.2.2. "Espectáculos y diversiones públicas" en Jovellanos

Goya participa, con ese interés por las diversiones populares, de una actitud típica de los ilustrados. Jovellanos

[fig. 51 (a,b); diap. 63], su amigo y uno de los representantes máximos de esa corriente en España, la comparte. Preocupado por las diversiones públicas escribía de los pasatiempos de los ricos: "La influencia de la riqueza, del lujo, del ejemplo y de la costumbre en las ideas de las personas de esta clase, las fuerza, por decirlo así, a una diferente distribución de su tiempo, y las arrastra a un género de vida blanda y regalada, cuyo principal objeto es pasar alegremente una buena parte del día. La ociosidad, y el fastidio que viene en pos de ella, hace necesarias las diversiones... Es verdad que una buena educación sería capaz de sugerir muchos medios de emplear útil y agradablemente el tiempo sin necesidad de espectáculos. Pero suponiendo que ni todos recibirán esta educación, ni aprovechará a todos los que la reciben, ni cuando aproveche será un preservativo suficiente para aquellos en quienes el ejemplo y la corrupción destruyan lo que la enseñanza hubiera adelantado, ello es que siempre quedará un gran número de personas para las cuales las diversiones sean absolutamente necesarias. Conviene, pues, que el gobierno se las proporcione inocentes y públicas, para separarlas de los placeres oscuros y perniciosos". (17)

Jovellanos consideraba las diversiones como expresión de una realidad económica subyacente; modificar el carácter de éstas no sólo sería un acto moral, sino también una medida coadyuvante a transformar la economía, "pues ciertamente los que se hallaban en la Corte sin destino no vinieron en busca de otra cosa que de la libertad y la diversión, que no ha en sus domicilios. La tristeza que reina en la mayor parte de las ciudades echa de sí a todos aquellos vecinos que, poseyendo bastante fortuna para vivir en otras más populosas y alegres, se trasladan a ellas usando de su natural libertad, la cual, lejos de circunscribir, debe ampliar y proteger toda buena legislación. Tras ellos van sus familias y sus riquezas, causando, entre otros muchos, dos males igualmente funestos: el de despoblar y empobrecer las provincias, y el de acumular y sepultar en pocos puntos la población y la opulencia del

Estado, con ruina de su agricultura, industria, tráfico interior y aun de sus costumbres." (18) Recomendaba que se recuperase la antigua costumbre tradicional de la equitación, que se fundaran academias de arte dramático y se promovieran los bailes, las máscaras, los cafés para conversación pública, el teatro y los deportes hípicas, tales como juegos de cañas, de sortija, y parejas.

Estos juegos habían caído un tanto en desuso en el siglo XVIII, sin embargo del último, "las parejas", tenemos algunas manifestaciones artísticas de gran interés y que corresponden a ese siglo. Así el cuadro de Luis Paret firmado en 1773 "Parejas Reales" (fig. 52) en el que "se relata una característica fiesta de corte con caballeros elegantemente ataviados, celebrada en Aranjuez en 1773 y presidida por Carlos III y su nuera, Maria Luisa de Parma, entonces princesa de Asturias. Los personajes se reparten en variadísimos grupos, en los que se aprecian ricos atuendos y curiosas actitudes. Los pabellones que se alzan a trechos, en torno al espacio acotado circular, realzan aún más la maravillosa gama cromática de que hace gala el artista en tan seductora escena". (19)

El P. Luis Coloma, en sus *Retratos de Antaño*, describe, con todo detalle este juego pintado por Paret y celebrado en la plaza de San Ildefonso. (20) Fue una de las pocas ocasiones en que sus vasallos tuvieron la ocasión de ver a Carlos III en fiestas civiles. (21)

El último juego de Parejas que se ofreció en España fue el celebrado en Aranjuez en 1784 al ser jurado Príncipe de Asturias el primogénito Fernando, luego Fernando VII; como jefes de cuadrillas figuraron el Rey Carlos IV y sus hermanos los Infantes D. Antonio y D. Gabriel. (22)

Tres años antes de la celebración de este último juego (en 1781) Domenico Rossi realizó el manuscrito miniado (fig. 53 a 68; diap. 64 a 66), en el que describe la realización de uno de estos juegos, y en cuya portada aparece "una vista algo desvaída del Palacio de Aranjuez" (23) (fig. 69; diap. 67), posiblemente haciendo alusión a que los más bellos juegos de esta índole se celebraron en ese Real Sitio.

Como ya hemos dicho, este tipo de fiestas se encontraba un tanto pasado de moda, sin embargo la casa de Borbón mostró una gran afición a este "juego de las parejas", "tal vez como reacción a las tradicionales y arraigadas corridas de toros, que debieron parecer festejos atrozmente sanguinarios y crueles, tan distantes de los habituales en las Cortes europeas de la época". (24). Recordemos que, cuando se celebran las fiestas para conmemorar el nacimiento de los Infantes gemelos Carlos y Felipe, la Paz con Inglaterra y la expedición contra Argel, una Real Orden estableció que se hiciesen diversiones públicas en ciudades, villas y capitales, pretendiéndose que la fiesta no fuese sólo una expresión de júbilo de la Corte, sino que también se manifestase la alegría popular, pero "... (las diversiones públicas debían adaptarse) al genio y costumbres de los naturales, excluyendo las de toros y novillos, y sustituyéndolas por aquellas que no se corrompiesen las costumbres". (25)

Efectivamente, el siglo XVIII supone un cambio profundo en los gustos de los nobles. La nueva monarquía, de origen francés, no aprecia en absoluto este tipo de diversión, lo consideran un espectáculo bárbaro y cruel. Los caballeros abandonan el juego del toro al no gozar éste del favor real, por lo que se mantiene tan sólo el toreo a pie, llegando a desarrollarse, hacia mediados del siglo, el terrible juego de la "tertulia": unos cuantos hombres se comprometen, mediante un contrato, a esperar en grupo, desprovistos de toda defensa,

el asalto del toro salvaje, permitiendo a éste escoger su víctima. (26)

Retomando el tema iniciado anteriormente de la postura de los Ilustrados respecto a las diversiones, es necesario continuar haciendo referencia a Jovellanos quien defendía el ideal aristocrático de "otium cum dignitate" contra la estéril indolencia que deterioraba las mentes y desperdiciaba los recursos del país en lujos y diversiones inútiles. Creía que el motor que iba a hacer posible la transformación del país era la reforma educativa. El gran valor de los juegos era precisamente su utilidad educativa. Así de los juegos de pelota nos dice: "Los juegos públicos de pelota son asimismo de grande utilidad, pues sobre ofrecer una honesta recreación a los que juegan y a los que miran, hacen en gran manera ágiles y robustos a los que los ejercitan, y mejoran por tanto la educación física de los jóvenes." (27) Idéntica finalidad, educativa, tenían, en su opinión los juegos de *bolos*, *bochas*, *tejuelo* y *las corridas de caballos*, *gansos* y *gallos*, *las soldadescas* y *comparsas de moros y cristianos*, y otras diversiones que denomina "generales" pero que no explicita.

Su preocupación por la educación le hace dedicar gran parte de sus escritos al tema. El 16 de noviembre de 1809, siendo miembro de la Junta Central eleva a la Junta de Instrucción Pública las *Bases para la formación de un plan general de instrucción pública* (1809). Proponía, dentro de ese marco de su proyecto, la necesidad de instaurar la educación física introduciéndola dentro del sistema escolar y en todos los pueblos de España, así como la creación de maestros y establecimientos docentes para poderla impartir, y campeonatos en los que los jóvenes pudiesen competir.

Afirma: "La educación pública, que pertenece al Gobierno, tiene por objeto, o la perfección física, o la intelectual y moral de los ciudadanos". (28)

La invasión de las tropas francesas en España y el inicio de la Guerra de la Independencia facilitó lo que difícilmente se hubiese podido producir de no mediar estos factores. La desbandada que provocan los hechos bélicos entre las clases privilegiadas del Antiguo Régimen, crea un vacío de poder que es aprovechado por los grupos liberales que pueden manifestarse abiertamente.

El liberalismo naciente recoge de los ilustrados la preocupación por la educación, pero se diferencia de ellos en que ahora se ve también en ella un instrumento para transformar el sistema político. En la nueva ideología los conceptos de soberanía popular, instrucción y opinión pública están íntimamente relacionados.

La nueva orientación educativa se plasmará durante el periodo 1808-1814 en dos proyectos inspirados en ideas muy similares, uno de cada bando de la contienda. El de los constitucionales que luchan contra los franceses y el de los intelectuales que colaboran con el invasor.

Dentro de este segundo grupo, el de los ilustrados, se inscribe Jovellanos.

En el proyecto presentado ante la Junta Suprema de Gobierno (29), Jovellanos dedica gran atención a la Educación Física. Puesto que uno de los objetivos de la educación pública es la perfección física, considera que esta debe de lograrse por medio de ejercicios corporales que deben de ser realizados por todos los ciudadanos (30). Propugna una educación física obligatoria, común y pública. El objetivo de esta educación sería triple: mejorar la fuerza, la agilidad y la destreza de los ciudadanos. Los ejercicios que deberían de realizarse serían "las acciones naturales y comunes del hombre, como andar, correr y trepar; mover, levantar y arrojar cuerpos pesados; huir, perseguir, forcejear, luchar, y cuanto



conduce á soltar los miembros de los muchachos, desenvolver todo su vigor, y dar á cada uno de sus movimientos y acciones toda la fuerza, agilidad y destreza que convenga a su objeto".

La finalidad del plan educativo es resumida por Jovellanos en sus palabras introductorias: "Se propondrá como ultimo fin de sus trabajos, aquella plenitud de instruccion que pueda habilitar á los individuos del estado, de cualquier clase y profesion que sean, para adquirir su felicidad personal, y concurrir al bien y prosperidad de la nacion en el mayor grado posible."

En cuanto a los medios, aunque no concreta su pensamiento, recomienda: establecimientos docentes, maestros y vigilantes. Como remate de la obra educativa, Jovellanos propone la organización de campeonatos, probablemente anuales, "en los que compitan los jóvenes en carreras, luchas y ejercicios gimnastico, los cuales tenidos a presencia de las justicias con el aparato y solemnidad que sea posible, en dias y lugares señalado, y animados con algunos premios de mas honor que interés, harán necesariamente que el fruto de la educación pública sea más seguro y colmado."

El espiritu de los ilustrados españoles estaba a favor de una instrucción pública, gratuita y universal para todos los ciudadanos, que destruyera los obstáculos ancestrales, que se oponian al desarrollo cultural y económico -agricultura, mineria, ganaderia, industria, comercio- y, consecuentemente, a la felicidad del pueblo. El fomento de la instrucción pública se planteaba como una necesidad primaria y grave que había que atender ante la ignorancia de un pueblo y el retraso cultural a que había llegado el país con respecto a otras naciones.

### 7.2.3. La Educación Física.

Entre los partidarios de la educación física de los distintos países europeos podemos decir que durante los siglos XVI, XVII y XVIII, (31) no se dieron conflictos. Al contrario, una alianza tácita se estableció entre ellos frente a sus enemigos comunes que pretendían reducir la educación a una instrucción, consistente, en la mayoría de los casos, en meramente literaria. Los partidarios de la gimnástica ignoraron, o quisieron ignorar, la importancia de las divergencias metafísicas que les separaban. Algunos se esforzaban por conseguir un retorno, más o menos rápido, a una vida acorde con la naturaleza, otros no perseguían nada más que la recreación, otros, en fin, hacían una llamada a los juegos de inspiración antigua o folklórica. Pero la diversidad de los métodos no llegó a provocar enfrentamientos entre aquellos que soñaban con conseguir un lugar para la educación del cuerpo.

El siglo XIX, por el contrario, fue un siglo de enfrentamientos. Es fácil comprender los motivos. La educación física fue finalmente aceptada, ya no es necesario justificarla. Por lo tanto se es más sensible a los distintos modos de concebirla, a preguntarse con qué espíritu se debe practicar, es decir, a las implicaciones filosóficas de las doctrinas de la educación física. Pero esto no es todo. La elaboración de los ejercicios físicos va a ser analizada, controlada, va a ser objeto de toda la atención posible.

Otra causa de conflicto será el hecho de que, teniendo en cuenta de la oposición entre los distintos métodos, la mayor parte de los historiadores y, desgraciadamente también de los profesores de educación física, se afiliaron a las doctrinas siendo incapaces de seguir el método. (32) Asignar, por ejemplo, como meta a la educación física la salvación de la nación, es poner el acento sobre los ejercicios de carácter

premilitar y dejar de lado la teoría de la educación física como medio para desarrollar la salud.

A pesar de sus diferentes concepciones filosóficas, los hombres del siglo XVIII comprendieron, finalmente, que el cuerpo tenía necesidad de recibir una formación, y esta formación no dejaba de proporcionar beneficios al espíritu. Es más, ayudaba incluso a que fuese el espíritu el que domiase al cuerpo. La gimnasia constituía, para la vida moral, un precioso e indispensable seguro. Esta era la meta de los hombres del XVIII, a los del XIX correspondería averiguar como llevarla a cabo.

El siglo XIX, en sus orígenes, asistió a la eclosión de una concepción de la educación física donde la acción se manifestó bajo formas diversas, a veces agresivas, a veces secretas, para desembocar finalmente en la ideología del IIIer Reich que, evidentemente, no marcó sólo a la educación física.

En la primera mitad del siglo XIX hacen su aparición, en Europa, un cierto número de teorías de la educación física basadas en ideas comunes. Se considera que es necesario cultivar el propio cuerpo; esto permitirá conseguir no solamente una buena salud sino también cualidades físicas, como la habilidad y la fortaleza. El desarrollo del cuerpo permite enfrentar las dificultades concretas de la vida presente y salir de situaciones conflictivas (incendios, inundaciones, etc.). Además la gimnástica desarrolla valores morales. No se pretende solamente poner, por medio de ella, el cuerpo al servicio del alma, sino que la enseñanza misma de la gimnasia debe llevar aparejado un aspecto moral. En fin, la gimnastica prepara para los ejercicios militares. La defensa de la patria exige hombres vigorosos, duros, habituados a las pruebas duras. La gmnastica tiene la labor de formarles.

Estos temas serán fundamentales en Clias, en Spiess y sus discípulos y en Amorós.

#### 7.2.3.1. Francisco Amorós.

En España destaca la figura de Francisco Amorós (1770-1848) (33). Desde el punto de vista oficial la suya es la única actividad relacionada con la gimnasia. Siguiendo la tradición familiar (34), se dedicó a la carrera militar. Hacia 1800 le encontramos en la corte de Carlos IV, donde llega a ser secretario de Godoy. En 1807, después de haber publicado algunos trabajos de erudición, está ya solidamente introducido en el entorno del rey, de quien consigue, sino la creación, al menos la dirección de un "Instituto pestalozziano", instalado en Madrid. Carlos IV le confía además la educación de uno de sus hijos, el infante don Francisco de Paula, entonces de 12 años de edad.

Considerado como el fundador de la Educación Física en España, Amorós, aparece estrechamente vinculado al movimiento pestalozziano. En nuestro país se creó la primera escuela pestalozziana en 1803 en que Woitel abre la suya en la ciudad de Tarragona. Es entonces cuando el espíritu de renovación educativa que se había dejado sentir desde la Ilustración, encuentra en el método de Pestalozzi (1746-1827) un modelo concreto para renovar la práctica educativa en las escuelas.

Debe reseñarse el hecho de que, lentamente, el Real Instituto Pestalozziano fue tomando una progresiva orientación militar, hasta el punto de que a partir de noviembre de 1806 recibe el nombre de Real Instituto Militar Pestalozziano. (fig. 71) Este hecho, aunque fue fundamentalmente una forma de proteger al centro de la posible intromisión de otros poderes, es un antecedente de la importancia concedida posteriormente por los liberales a la formación del ejército.

La orientación militar posibilitó también que se concediese una gran importancia a la educación física, aspecto que estaba totalmente de acuerdo con el espíritu del método pestalozziano. En relación con la educación física, fue precisamente Amorós, quien puso en el Instituto las bases de la gimnasia moderna que desarrollaría posteriormente durante su exilio en Francia. Amorós aparece como director del Instituto en Madrid hasta su temprana desaparición (1808) ya que, lamentablemente, esta institución, no sobrevivió a la Guerra de la Independencia.

Este Instituto, del que conocemos pocas cosas, síntesis de academia militar y centro educativo reservado a los jóvenes nobles, fue posiblemente el primer gimnasio moderno que existió. El ex-alcalde de Madrid, don Damaso de la Torre, que tuvo la posibilidad de visitar dos centros dirigidos por Amorós, éste de Madrid y el que creará posteriormente en París (35) nos dejó su testimonio:

"...los ejercicios que he visto hacer aquí [en París] a sus alumnos me recuerdan las sorprendentes aplicaciones que les daba en Madrid, bien para el arte militar, bien para las artes industriales y civiles [...] puedo afirmar que el Gobierno, el Municipio, los círculos intelectuales y todas las personas dotadas de cualidades generosas, contribuyeron al éxito de Amorós, ya confiándole sus hijos, como lo hizo el mismo Rey Carlos IV, ya facilitándole los fondos necesarios para instalar un gimnasio." (36)

A él se deben, por tanto, los primeros intentos para introducir en España la Educación Física, pero éstos quedarán truncados debido a su temprana partida a Francia, en 1814, año en que fue deportado por motivos políticos, pasando a la posteridad como "el renovador de la gimnasia en Francia", país en el que publicó su obra (37) (fig. 72 a 78; diap. 68 a 80) y

donde se encuentran la mayor parte de las cartas en las que hace referencia a su método. (fig. 79 a 81) (35)

#### 7.2.3.2. Otros intentos de instaurar la Educación Física.

El absolutismo restaurado el mismo año de su partida, es incapaz de enfrentarse a la grave crisis que acaba de pasar el país y con la caótica situación administrativa y financiera del Estado.

En el terreno cultural y educativo, no se quiso o no se pudo conectar ni siquiera con el espíritu reformista de los ilustrados.

La situación de la enseñanza era desastrosa. Un grupo de nobles llevados por su espíritu filantrópico, ven la solución a este mal en la introducción en el país del método monitorial o de enseñanza mútua que se estaba difundiendo en aquella época por toda Europa y alcanzando un gran éxito por el importante ahorro económico y de maestros que representaba. El sistema respondía a las imperiosas necesidades de escolarización provocadas por la Revolución Industrial. Cifrabá su novedad y su valor en que un solo maestro, sin tener una especial preparación, podía instruir a un elevado número de alumnos mediante la distribución de la clase en grupos homogéneos al frente de los cuales se ponía a un alumno aventajado que actuaba como instructor. A diferencia del de Pestalozzi, el nuevo método carecía de fundamentación psicológica, lo que favorecía su difusión en una situación en que los maestros estaban faltos de la más mínima formación.

El encargado de llevar a cabo la primera experiencia con el método de enseñanza mútua en España, fue el militar de origen irlandés, Juan Kearney, quien había asistido como alumno observador al Real Instituto Pestalozziano.

Los liberales, que asumieron el poder durante el Trienio Liberal, fueron herederos y continuadores de esta caótica situación. La impotencia práctica que muestran a todos los niveles se traduce en el hecho de que también ellos recurren al método de la enseñanza mutua para paliarla.

Una buena razón para fomentar este método de enseñanza mutua era la facilidad con que podía aplicarse en los cuarteles a la formación de los soldados. De hecho las primeras disposiciones tomadas para la difusión del sistema se dirigen a la creación de escuelas de este tipo en los regimientos. De nuevo la reforma de los métodos de enseñanza aparece ligada a la necesidad de formar a los militares. No debe olvidarse que los sectores mas progresistas del liberalismo buscan en la creación de una Milicia Nacional uno de los soportes del nuevo régimen.

Admirador de Amorós, a quien va a visitar a Paris, la figura de D. Francisco de Aguilera y Becerril, conde de Villalobos (1817-1867) merece ser mencionada puesto que, en su libro publicado en 1842 y titulado *Ojeada sobre la Gimnasia, utilidades y ventajas que emanan de esta ciencia*, se declara "creador y director del Gimnasio de Madrid", uno de los primeros gimnasios españoles, que sirvió para promover la creación de otros, algunos dirigidos por el mismo conde de Villalobos. El periodo comprendido entre los años 1850 y 1870 será el de mayor auge en lo que a creación de gimnasios por particulares se refiere, aunque lamentablemente la enseñanza que en ellos se impartía sería bastante defectuosa, ya que los profesores eran en su mayoría acróbatas o saltimbanquis.

Ahora bien, D. Francisco de Aguilera y Becerril, además de un teórico de la educación física, fué un activo practicante, como ha quedado constancia en los grabados (fig. 82; diap. 81) realizados por su primer profesor de gimnasia A. Gracia donde el conde de Villalobos aparece realizando

ejercicios que pueden ser considerados como circenses. Ejerció además como profesor de gimnasia del entonces (1867) príncipe de Asturias, futuro Alfonso XII.

Será precisamente este rey, Alfonso XII, quién, en 1883, dará carácter oficial a la educación física en España, con la creación de un Proyecto de Ley que hacía obligatoria la gimnasia en los Institutos de Segunda Enseñanza y en las Escuelas Normales, creando, además, la *Escuela Central de profesoras y profesores de gimnasia teórico-práctica*, siendo interesante señalar el hecho, insólito para la época, de que admitía no sólo alumnos, sino también *alumnas*. (fig. 83) Esta escuela se inaugurará en 1887, clausurándose, al parecer por motivos económicos, en 1892.

El programa de la escuela era una palmaria prueba de la orientación atlético-militar de la educación física en el siglo XIX. En ella se forma D. Jose M<sup>a</sup> Martínez, alumno de la primera promoción, que obtiene por oposición la plaza de profesor de Gimnasia y Esgrima de la Academia de Artillería de Segovia (38), ciudad donde instaló su gimnasio que conoció distintos emplazamientos hasta que pasó a ocupar una de las casas nobles de la plazuela de San Martín, la llamada casa de Correrros, o casa del Mayorazgo de Alaiza, o casa de los Solier (fig. 84), en frente de la iglesia del mismo nombre, importante punto de atracción ya en el siglo XVI por estar dentro de la zona "noble" (39). En este privilegiado emplazamiento permanecieron los aparatos inventados por Martínez (fig. 85 a 87; diap. 82 a 89) hasta 1984. (40)

Durante el siglo XIX se da un intento de renovación escolar en el que está presente un interés por la educación física. Este interés aparece siempre vinculado a las actitudes mas progresistas de la época y alcanza los ámbitos filosóficos que sustentan todo el planteamiento pedagógico en España, traduciéndose en una inclusión de esta materia en los



programas escolares. Esta atención prestada a la educación física se plasmó, finalizada la centuria, en los modelos educativos del movimiento de la nueva educación. En la Escuela Nueva se pretendió realizar los estudios necesarios para orientar las reformas básicas en los sistemas escolares nacionales. En España será la Institución Libre de Enseñanza, considerada como el esfuerzo más continuado y coherente llevado a cabo en este país para la reforma de la educación a todos los niveles, la que intente desarrollar un modelo innovador y de carácter científico de enseñanza. Su influencia se extendió a lo largo de el siglo XX.

Esta Institución muestra las influencias de la filosofía krausista, que se había difundido a mediados del siglo XIX en algunos círculos universitarios españoles gracias a la personalidad del profesor Sanz del Río y de su principal discípulo Francisco Giner de los Ríos (1839-1915) fundador de dicha Institución en 1876.

Los institucionalistas constituyeron un grupo que pugné por la formación integral del hombre con una base científica que desarrollara la mente y el cuerpo de los niños y muchachos, respetando todas las creencias y tolerando todas las opiniones.

En 1881 Giner de los Ríos y Manuel B. Cossío viajan a Inglaterra, cuya educación se admiraba por haber conseguido la mejor plasmación del ideal educativo de la burguesía liberal. Ahora bien, esta admiración ha sido en ocasiones exagerada ya que también es cierto que, aun cuando se aceptaban los principios del pragmático Spencer en lo que a educación corporal se refiere, en otros aspectos se disenta de él.

Hubo una evolución en cuanto a educación física se refiere a partir de un mayor acercamiento a las ideas de otros países, pero no dejaban de significar un paso más en las ideas

que ya se encontraban presenten en la Institución. Su interés se debía no a la influencia extranjera, sino a su propia pedagogía, su antropología y a su metafísica idealista, especialmente en Giner y Cossío, es decir a su "ideal humanista de educación integral".

Esta Institución llegó a valorar la educación física hasta tal extremo que se encontró "disuelta" en la educación general. La educación muscular se entendía ligada a la educación de la voluntad y a la educación de los sentidos. Para llevarla a cabo se contaba con medios indirectos: el local de la escuela con todas sus instalaciones, el mobiliario, el material escolar y el régimen general de la enseñanza, y con medios directos: ejercicios, gimnasia, juegos, paseos, excursiones, colonias de vacaciones.

Las primeras escuelas de vacaciones llegaron a España en 1887, fecha en que el Museo Pedagógico Nacional de Madrid organizó la primera colonia veraniega de España. Pronto crearían las suyas la Institución Libre de Enseñanza, la Sociedad Económica de Granada y la barcelonesa Sociedad de Amigos del País, que lo hizo en 1893.

Lamentablemente la evolución de todas estas experiencias solo llegaría hasta 1936, en que la guerra civil las paralizó y una Orden del Ministerio de la Gobernación, de 1940, prohibiendo a las corporaciones locales la organización de colonias escolares, las pondría definitivo término.

A las innovaciones introducidas por esta corriente pedagógica, se deben añadir las aportadas por el movimiento higienista que, debido al desarrollo alcanzado por ciencias como la biología, la medicina, la psicología o la misma higiene, adquiere en estos momentos una gran importancia. Este movimiento tratará de introducir en la escuela importantes mejoras, previniendo las enfermedades y tratando de mejorar y

controlar el desarrollo físico. El medio del cual se servirá para lograr estos objetivos será el de introducir en la escuela actividades deportivas, así como la gimnasia y los juegos populares.

La II República había intentado impartir una enseñanza gratuita y no confesional, pero la situación del país no propició la construcción de una escuela pública con una cierta estructura y coherencia, esto unido al retraso existente en relación con otros países en lo que a industrialización se refiere, hicieron que la educación física no alcanzase el desarrollo esperado.

#### 7.2.4. Notas bibliográficas

(1) Cf. el *Catálogo del fondo antiguo: siglos XVI-XIX* de la Biblioteca del I.N.E.F de Madrid.

(2) VICENTE NAHARRO (1750-1823) Descripción de los juegos de la infancia, Madrid, 1818.

(3) Cf. BOTTINEAU, Yves: El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746); HELMAN, Edith: Trasmundo de Goya; ALCALA FLECHA, Roberto: Literatura e ideología en el arte de Goya.

(4) GASSIER, Pierre y WILSON, Juliet: Vida y obra de Francisco Goya.

(5) Cf. *El supuesto popularismo de Goya*, HELMAN, *op. cit.* pag. 30 y ss.

(6) En opinión de Jose Manuel ARNAIZ "es más que probable que *La Merienda campestre* fuera uno de los cuadritos vendidos por Goya al duque de Osuna en 1799 para decorar la Alameda. Fue visto, descrito y reproducido por Yriarte, llamándolo "verdadero Watteau español", decorando la biblioteca de la duquesa, junto a los que representaban *La primavera*, *El verano*, y *El invierno*. Echó de menos el correspondiente a *El otoño*, que supuso se trataría de un boceto para *La vendimia* en manos de los Goupil a la sazón (1866-67). Pero resulta muy tentador suponer que esta *Merienda campestre* era precisamente la representación de *El otoño*, no sólo por los amarillentos tonos de la hojarasca, sino por su clara alusión al vino en el centro de la composición, símbolo de la cosecha septembrina". Francisco de Goya, cartones y tapices, pág. 309.

(7) SAMBRICIO, Valentín de: Tapices de Goya.

(8) Cf.: ARNAIZ, Jose Manuel: *op. cit.*, pags. 114-115.

(9) HELMAN, *op. cit.*

(10) ORTEGA Y GASSET, Goya, El Arquero.

(11) CRUZADA VILLAAMIL, G., Los tapices de Goya.

(12) A ambos los retratará Goya como cazadores. (diap. 45 y 46)

(13) Goya también era aficionado a la pesca, como lo demuestra el documento adjunto (fig. 51) que es una petición al Monarca. Dice así: "Exmo. Señor D. Franco de Goya, Pr. Pintor de S. M. con el debido respeto a V.E. expone haber tenido licencia de S. M. para poder pescar en la Casa de Campo, y como para este fin se necesita hacerlo constar, a V. E., rendidamente. Suplica se digne expedir las respectibas órdenes. Sios gue. a V.E. ms. as. -Madrid, 29 de Novre. de 1799.-Exmo. Sor. B. L. (M) de V.E., Franco. de Goya (rubricado)". Al margen, con igual fecha, y letra de Urquijo: "El Rey le concede este permiso de pescar. Dígasele al Veedor Valle, para su gobierno". El documento se encuentra en la Real Academia de la Historia. Biblioteca y Archivo. Col. San Román, mss. "Ca 6. nº 33".

(14) *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Catálogo de la exposición. Mº del Prado, Madrid, 1988. pag. 383.

(15) *Ibidem*, pag. 477.

(16) Dado que este grabado es de 1824-25 y la invención de la bicicleta es de 1880, fecha en que la *Tangent and Coventry Tricycle Company* lanza al mercado un modelo de ciclo (con escaso éxito), sobre el que se fundará la bicicleta actual, lo que aparece al fondo del grabado debe de ser por lo tanto una "máquina corredora": "El 1 de agosto de 1818, el "Karlsruher Zeitung" informaba que el inspector de montes badenés Karl Friedrich, barón de Drais von Sauerbronn, había recorrido, en julio del año anterior, el trayecto entre Mannheim y la casa

de postas de Schwetzinger y regreso, para lo cual la diligencia empleaba unas cuatro horas, en "una hora escasa". En Karlsruhe eran bien conocidos este notable barón y su no menos particular "máquina corredora" (fig. 45 a, b; diap. 57 a y b), pues desde hacía años circulaba con este nunca visto vehículo de dos ruedas por las calles de la capital badenesa, entre la burla de sus conciudadanos y la alegría de los caricaturistas, que repetidamente tomaban al inspector de Minas como asunto de sus dibujos. La "máquina corredora" del barón Drais von Sauerbronn consistía en un cuadro de madera provisto de dos ruedas y un sillín acolchado. La rueda posterior estaba sujeta a un marco fijo, mientras que la anterior podía girar con su soporte merced a un brazo de dirección." KLINCKOWSTROEM, Carl von: Historia de la técnica. Del descubrimiento del fuego a la conquista del espacio, pag. 233 y ss.

(17) *Memoria sobre la policia de los espectáculos y diversiones públicas y su origen en España*, en Citius-Altius-Fortius, pag. 194. Texto reproducción de "Obras de Gaspar Melchor de Jovellanos. Nueva edición". Madrid, Establecimiento Tipográfico de P. Mellado, 1845, tomo I, pags. 369-455. Este texto puede considerarse como la primera historia de la educación física española. El primer documento español que, de manera sistemática, recoge numerosas noticias y textos antiguos sobre el deporte español. Jovellanos se remonta al siglo XIII, y aunque su trabajo está lleno de lagunas -el mismo autor justifica las causas de su incompleto estudio- no por ello deja de tener la importancia de ser el primer estudio. Es interesante subrallar igualmente la distinción que hace Jovellanos entre diversión (ocio activo) y espectáculo (ocio pasivo).

(18) JOVELLANOS: op. cit. pag. 195.

(19) LUNA, Juan J.: Guia actualizada del Prado, pag 103.

(20) COLOMA, Luis: Retratos de antaño, capítulo XII, págs. 225-246.

(21) Cf. DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio: Carlos III y la España de la Ilustración, pag. 50

(22) LÓPEZ SERRANO, Matilde: Estudio preliminar del Manuscrito de Domenico Rossi "*Las Parejas. Juego Hípico del siglo XVIII*", pag. 57.

(23) LÓPEZ SERRANO: op. cit. pag. 11

(24) LOPEZ SERRANO: op. cit. pag. 9.

(25) SAMBRICIO, Carlos: *Fiestas en Madrid durante el reinado de Carlos III*, en Carlos III, Alcalde de Madrid, 1788-1988, pag. 589.

(26) KANY, Charles: Life and manners in Madrid, 1750-1800, pags. 101 y ss.

(27) JOVELLANOS: op. cit. pag. 200.

(28) *Bases para la formación de un plan general de instrucción pública* (1809) en Obras, XLVI, pág. 268.

(29) *Ibidem*.

(30) Jovellanos se refiere siempre a la educación de todos los individuos del estado, sean de cualquier clase y profesión. Ahora bien, en ningún caso menciona la mujer. Naturalmente podríamos considerarla como parte de esos "individuos", pero lo cierto es que del modo en que se refiere en el texto a aquellos que van destinados los ejercicios ("muchachos", "mozos") y del hecho de que una buena parte de esos ejercicios tengan una finalidad militar, es decir "habilitarlos para la



defensa de la patria", obligación de la que no debe "hallarse exenta ninguna clase del estado", parece desprenderse que son ejercicios destinados únicamente a los hombres. Y así cuando afirma "que ningún individuo deba dispensarse de recibirla, por cuanto en ella interesa inmediatamente su felicidad y la del estado", parece referirse a una felicidad exclusivamente masculina.

(31) Sobre este tema ver la magnífica obra de Jacques Ulmann: De la gymnastique aux sports modernes.

(32) Debemos de tener en cuenta que la palabra *método*, corrientemente utilizada en educación física, se utiliza para designar un sistema de educación física en su conjunto, es decir que hace referencia a

- a) Una especificación de objetivos.
- b) Una fijación de los principios de los ejercicios.
- c) El conjunto de los ejercicios físicos aceptados.
- d) Precisiones referentes a la puesta en escena de esos ejercicios.

(33) Sobre la figura de Amorós Cf. las actas del Seminario: Francisco Amorós: su obra entre dos culturas. Compilación de textos GONZÁLEZ AJA y HERNÁNDEZ VÁZQUEZ.

(34) PIERNAVIEJA DEL POZO: *Francisco Amorós, el primer gimnasiarca español*, en Citius. Altius. Fortius.

(35) S.H.A.T. (Service historique de l'Armée de Terre), Dossier individual del coronel F. Amorós, clasificación general alfabética 1791-1847. Cf. igualmente Marcel SPIVAK, *Les origines militaires de l'éducation physique française, 1774-1848.*

(36) PIERNAVIEJA DEL POZO: *op. cit.* pag. 291.

(37) AMORÓS: Cantiques religieux et moraux ou la morale en chansons. Paris, Colas, 1818.; Manuel d'Education physique, gymnastique et morale. Paris, Roret, 1830. Nouveau manuel de d'E.P.G. et M. Paris, Roret, 1839.

Amorós dedicó una gran parte de sus esfuerzos a ser conocido no como simple profesor de gimnasia (profesión considerada entonces muy próxima a la de volatinero) sino como un teórico de la materia.

(38) GARCÍA CARRETERO, M.: Cf. *Amorós en España - Gimnasio de Segovia*, en Francisco Amorós: su obra entre dos culturas.

(39) Cf. CÁMARA MUÑOZ, A.: *Segovia en el siglo XVI - Fachadas y urbanismo.* Memoria de licenciatura. pag. 44.

(40) La práctica totalidad de los aparatos que componían este gimnasio se encuentran en la actualidad en el I.N.E.F. de Madrid, constituyendo el conjunto de aparatos de ésta época y de estas características mejor conservado que existe actualmente.

## FIGURAS

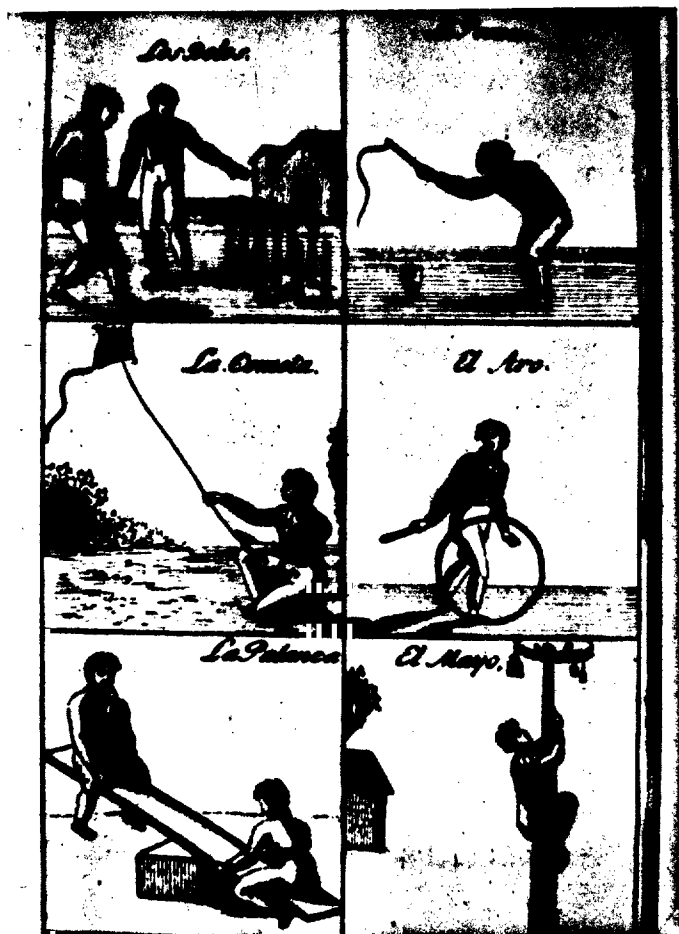


fig. 1.- Del libro "Descripción de los juegos de la infancia", por V. NAHARRO, Madrid, 1818.



fig. 2 y 3.- Del libro "Descripción de los juegos de la infancia",  
por V. NAHARRO, Madrid, 1818.



fig. 4 y 5.- Del libro "Descripción de los juegos de la infancia",  
por V. NAHARRO, Madrid, 1818.



fig. 6.- Francisco de Goya. "La Novillada".  
Museo del Prado, Madrid.

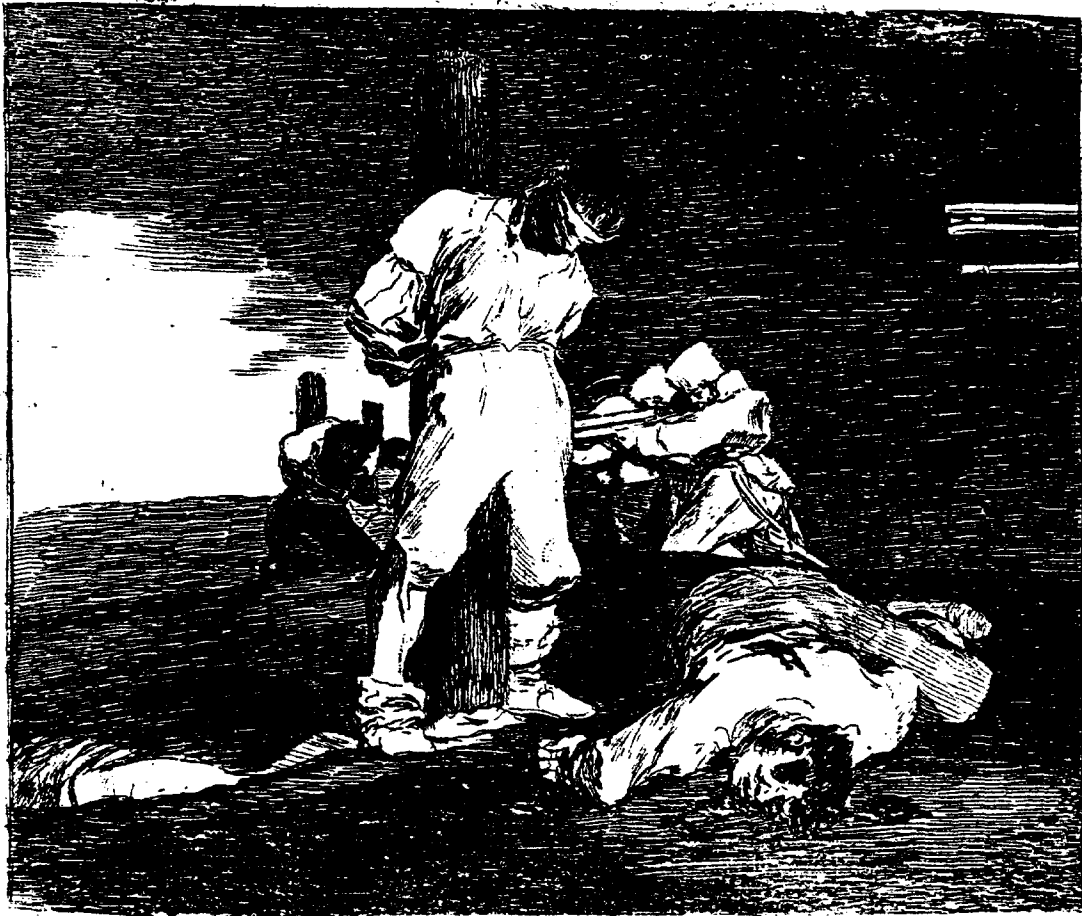


fig. 7.- Francisco de Goya. Desastres de la guerra, 15.  
"Y no hai remedio". Boston, Museum of Fine Arts.





fig. 8.- Francisco de Goya. Desastres de la guerra, 60.  
"No hay quien los socorra". Paris. Bibliotheque  
Nationale. Cabinet des estampes.



fig. 9.- Francisco de Goya. "La maya y los embozados",  
detalle. Museo del Prado, Madrid.



fig. 10.- Francisco de Goya. "Mª Luisa con mantilla".  
Fragmento. Palacio Real, Madrid.



fig. 11.- Francisco de Goya.  
"La marquesa de la Solana".  
Museo del Louvre, Paris.



fig. 12.- Francisco de Goya.  
"La marquesa de la Merced."  
Museo del Louvre, Paris.



fig. 13.- Francisco de Goya. "El juego de la gallina ciega".  
Museo del Prado, Madrid.



fig. 14.- Francisco de Goya. "El juego de la gallina ciega".  
Detalle. Museo del Prado, Madrid.



fig. 15.- Francisco de Goya. "Merienda a orillas del Manzanares".  
Detalle. Museo del Prado, Madrid.



fig. 16.- Francisco de Goya. "El baile de San Antonio de la  
Florida". Museo del Prado, Madrid.



fig. 17.- Francisco de Goya. "La era". Boceto de un cartón  
para tapiz. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



fig. 18.- Francisco de Goya. "La vendimia". Tapiz.  
Patrimonio Nacional.





fig. 19.- Francisco de Goya. "Merienda campestre".  
Galeria Nacional de Londres.



fig. 20.- Francisco de Goya. "La primavera".  
Boceto. Colección particular.



fig. 21.- Francisco de Goya. "El Invierno".  
Museo del Prado, Madrid.



*Disparate Alegre*

fig. 22.- Francisco de Goya. "Disparate alegre".  
Disparates, 12. Boston, Museum of Fine Arts.



fig. 23.- Francisco de Goya. "Los duques de Osuna  
con sus hijos". Museo del Prado, Madrid.



fig. 24.- Francisco de Goya. "Muchachos trepando a un árbol".  
Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.



fig. 25.- Francisco de Goya. "Niños cogiendo fruta".  
Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.

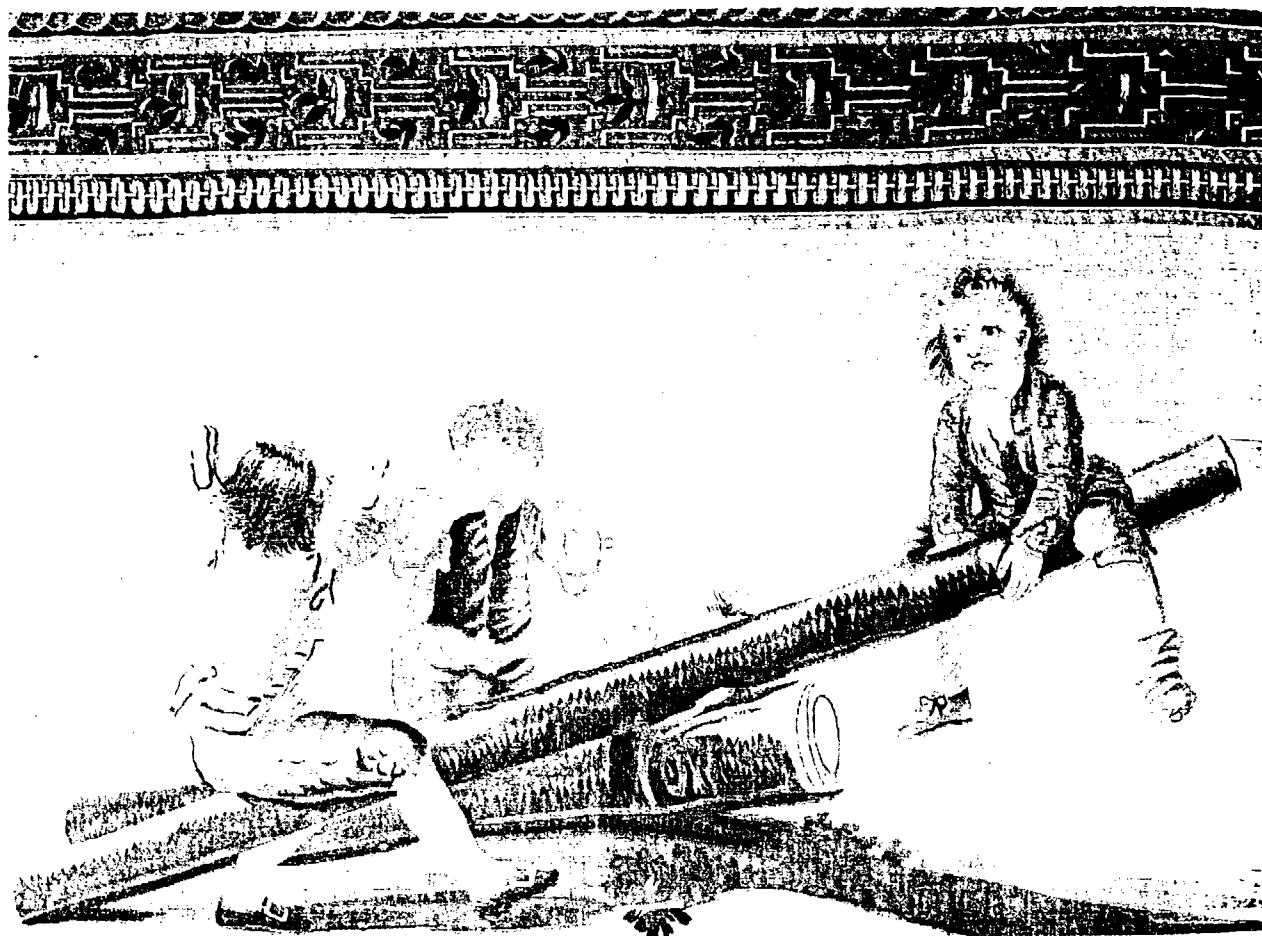


fig. 26.- Francisco de Goya. "El balancín". Tapiz sobre  
cartón desaparecido. Patrimonio Nacional.





fig. 27.- Francisco de Goya. "Las gigantillas".  
Museo del Prado, Madrid.



fig. 28.- Francisco de Goya. "Niños jugando a los soldados".  
Fragmento. Colección particular, Madrid.



fig. 29.- Francisco de Goya. "Muchachos con un columpio".  
Fragmento. Colección particular, Madrid.



fig. 30.- Francisco de Goya. "Muchachos peleándose por unas castañas". Colección particular, Madrid.

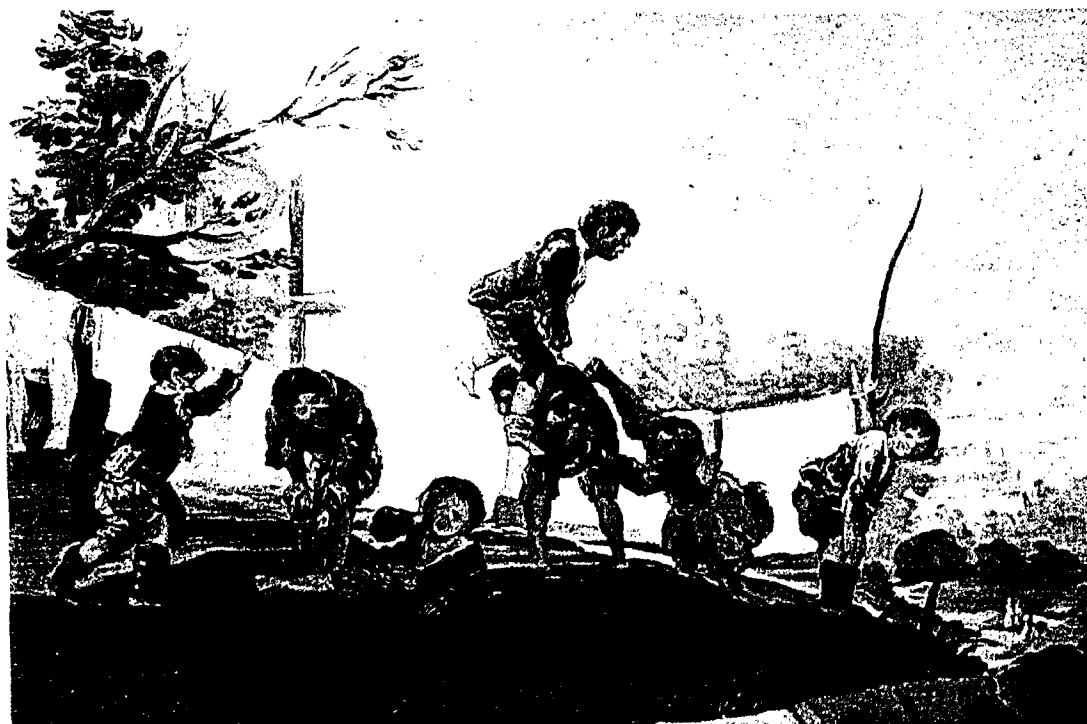


fig. 31.- Francisco de Goya. "Niños jugando al burro". Antes colección Santa Marca, Madrid.



fig. 32.- Francisco de Goya. "Niños jugando a los toros".  
Colección particular, Madrid.



fig. 33.- Francisco de Goya. "El pescador con caña".  
Museo del Prado, Madrid.



fig. 34.- Francisco de Goya. "Perros y útiles de caza".  
Museo del Prado, Madrid.



fig. 35 a.- Francisco de Goya. "Cazador cargando su escopeta".  
Museo del Prado, Madrid.



fig. 35 b.- Francisco de Goya. "Cazador cargando su escopeta".  
Tapiz. Patrimonio Nacional.





fig. 36 a.- Francisco de Goya. "El cazador con sus perros".  
Tapiz. Patrimonio Nacional.

fig. 36 b.- Francisco de Goya. "El cazador con sus perros".  
Museo del Prado, Madrid.



fig. 37 a.- Francisco de Goya. "Muchachos cazando con mochuelo".  
Colección particular.

fig. 37 b.- Francisco de Goya. "Muchachos cazando con mochuelo".  
Tapiz. Patrimonio Nacional.



fig. 38.- Francisco de Goya. "Partida de caza".  
Museo del Prado, Madrid.



fig. 39.- Francisco de Goya. "La caza del jabalí".  
Patrimonio Nacional.



fig. 40.- Francisco de Goya. "¡Si yerras los tiros!"  
Estados Unidos. Colección particular.



fig. 41 a.- Francisco de Goya. "El juego de la pelota a pala".  
Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.



fig. 41 b.- Francisco de Goya. "El juego de la pelota a pala".  
Tapiz. Palacio de los Borbones, Monasterio de El  
Escorial, Madrid.



fig. 42.- Francisco de Goya. "El columpio".





fig. 43.- Francisco de Goya. "Viejo en el columpio y demonios".  
Museum of Fine Arts, Boston.



fig. 44.- Francisco de Goya. "Locos patines".  
Museum of Fine Arts, Boston.

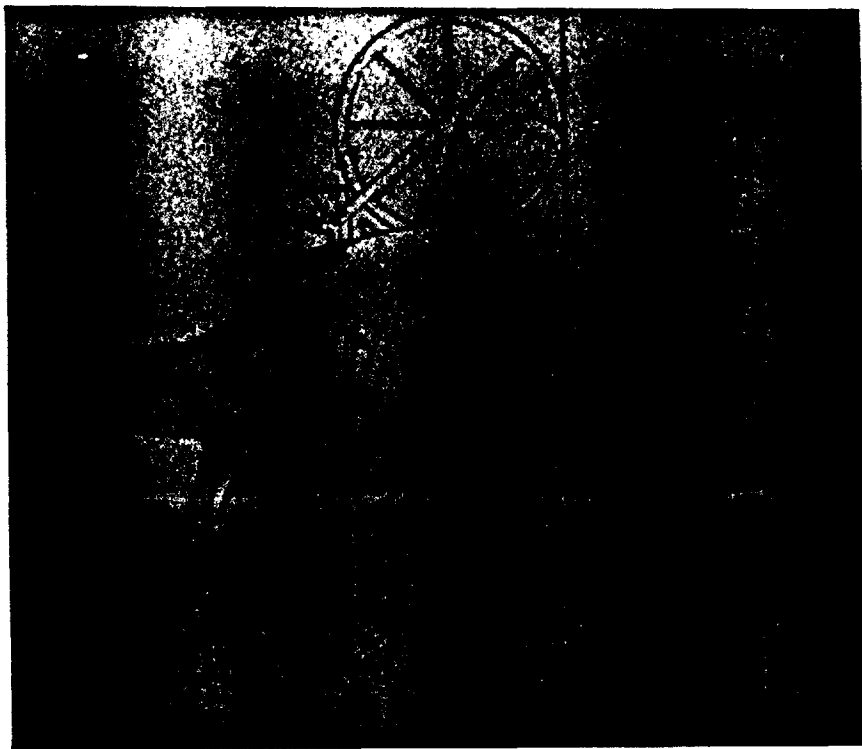
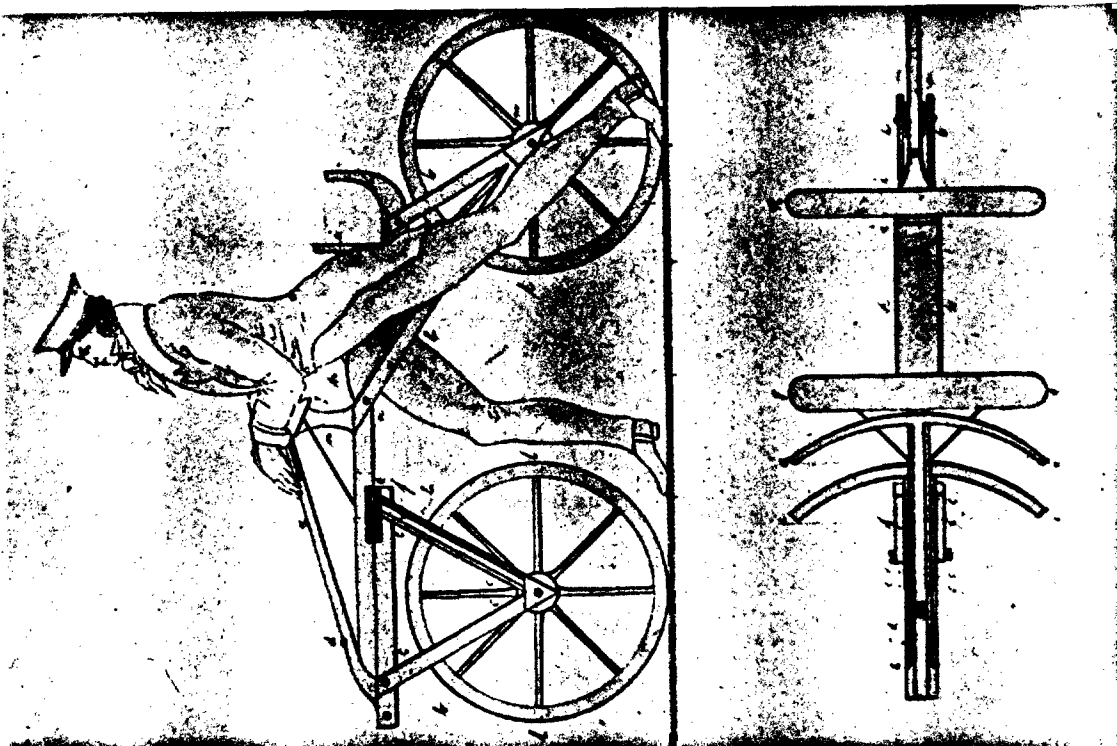


fig. 4b a, b. - "Maquina corredora" del inspector de montes  
Karl Friedrich, baron de Drals von Bauertrum.



fig. 46.- Francisco de Goya. "Patinadores".  
Museum of Fine Arts, Boston.



fig. 47.- Francisco de Goya. "Lucha a muerte".  
Estados Unidos. Colección particular.



fig. 48.- Francisco de Goya. "Jugando al pelele".  
Boceto. Armand Hammer Foundation de Los Angeles.



fig. 49.- Francisco de Goya. "Los zancos".  
Museo del Prado, Madrid.



fig. 50.- Francisco de Goya. "La Cucaña".  
Madrid, Colección particular.





REPOSICION DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.

SELLO CUARTO, ONCE  
TA MARAVEDIS, AÑO  
DEL TRECECIENTOS NOVEN  
TA Y NVEVE.

Ex<sup>mo</sup> Sr.<sup>mo</sup>

*Don E. Goya P. Pintor & S. M. con el*  
*devido respeto a V. C. espone haver tenido*  
*licencia de S. M. para poder pescar en la*  
*Casa del Campo, y como para este fin se*  
*necesita hacerlo constar. A V. C. rendida m.*

*Suplica se dignen expedir las respectivas*  
*ordenes. Dios que a V. C. m<sup>a</sup>. Madrid*  
*29 de Nov.<sup>re</sup> de 1799.*

*Ex<sup>mo</sup> Sr.*

*B. L. & V. C.*

*Don E. Goya*

fig. 51.- Carta de Goya dirigida al rey.



fig. 52 a.- Francisco de Goya. "Gaspar Melchor de Jovellanos".  
Museo del Prado, Madrid.



fig. 52 b.- Francisco de Goya. "Gaspar Melchor de Jovellanos".  
Colección particular, Barcelona.



fig. 53.- Luis Paret y Alcázar. "Las parejas reales".  
Museo del Prado, Madrid.

*Las Varas*  
o siano  
*Le Quadriglie de le Real Cornia*  
Dedicate  
A Sua Alteza Reale  
El Principe Don Antonio  
e composte da  
Domenico Rossi



Napoli

MDCCCLXXI



fig. 54.- Manuscrito de Domenico Rossi: Portada caligráfica.



fig. 55.- Manuscrito de Domenico Rossi: Cuatro figuras de caballeros vestidos con el uniforme o traje de distinto color correspondiente a las cuatro cuadrillas.

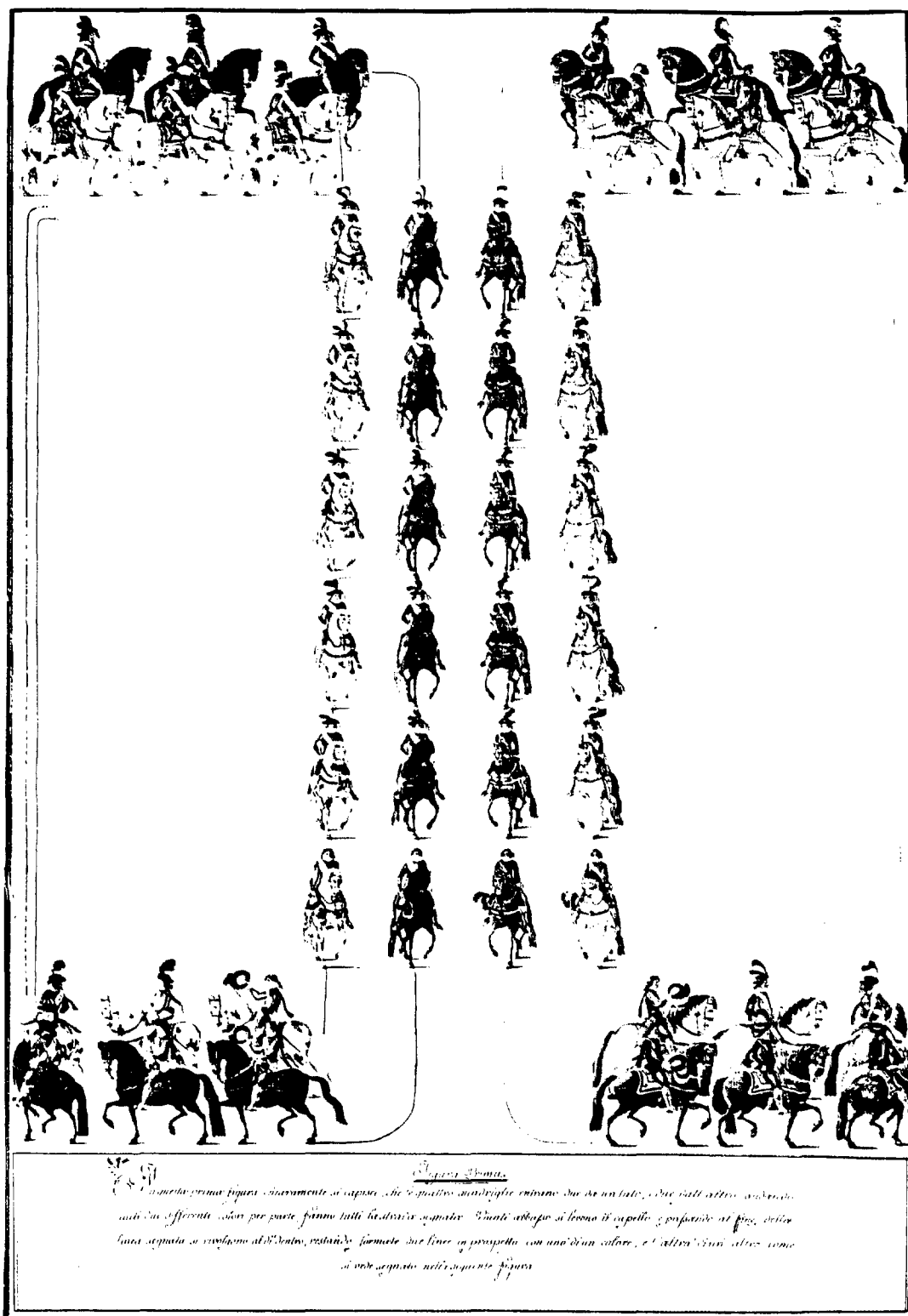


fig. 56.- Manuscrito de Domenico Rossi: Entrada de las cuadrillas.





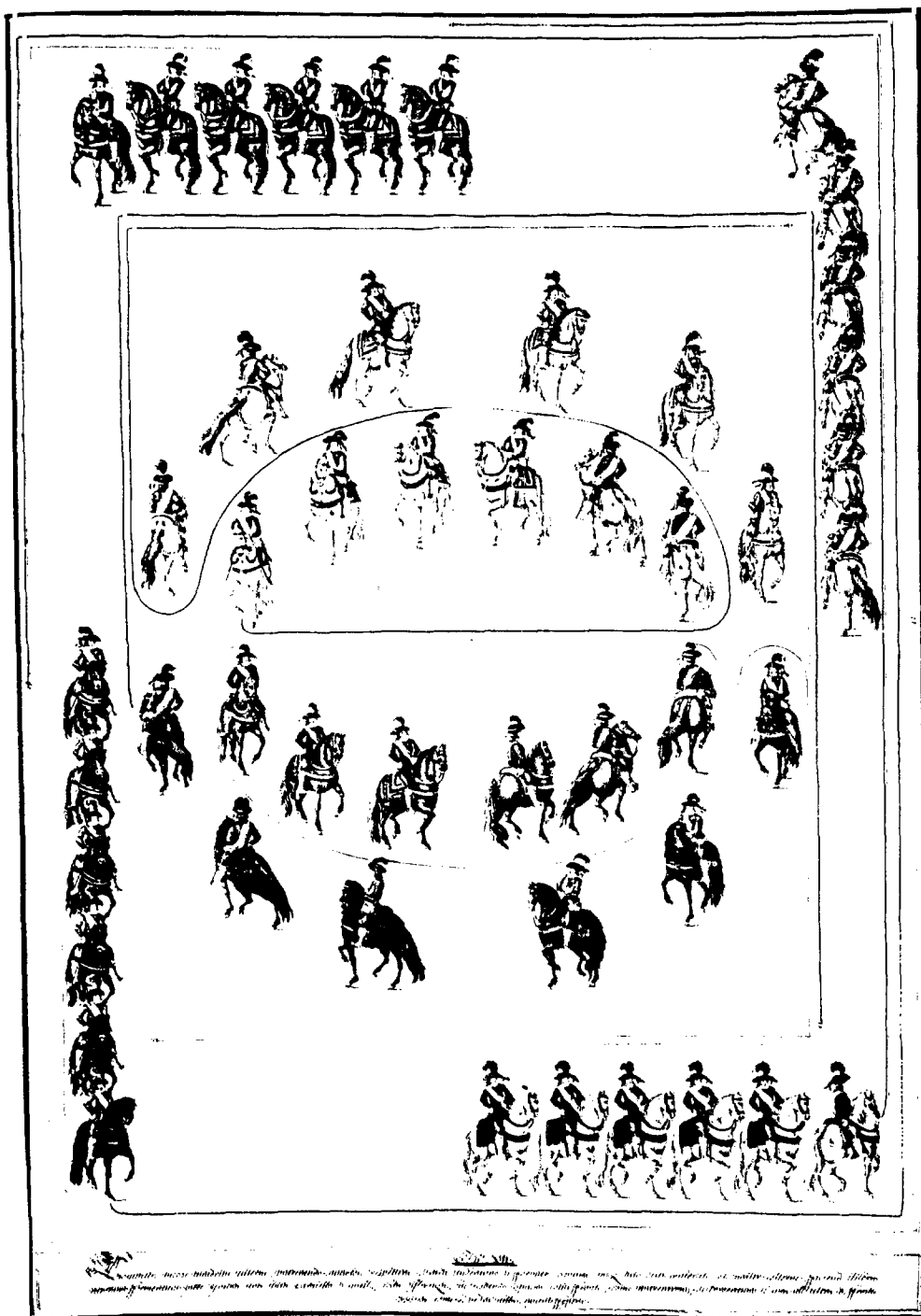


fig. 58.- Manuscrito de Domenico Rossi: Formación de un cuadrado con los lados incompletos y dos círculos concéntricos en medio.

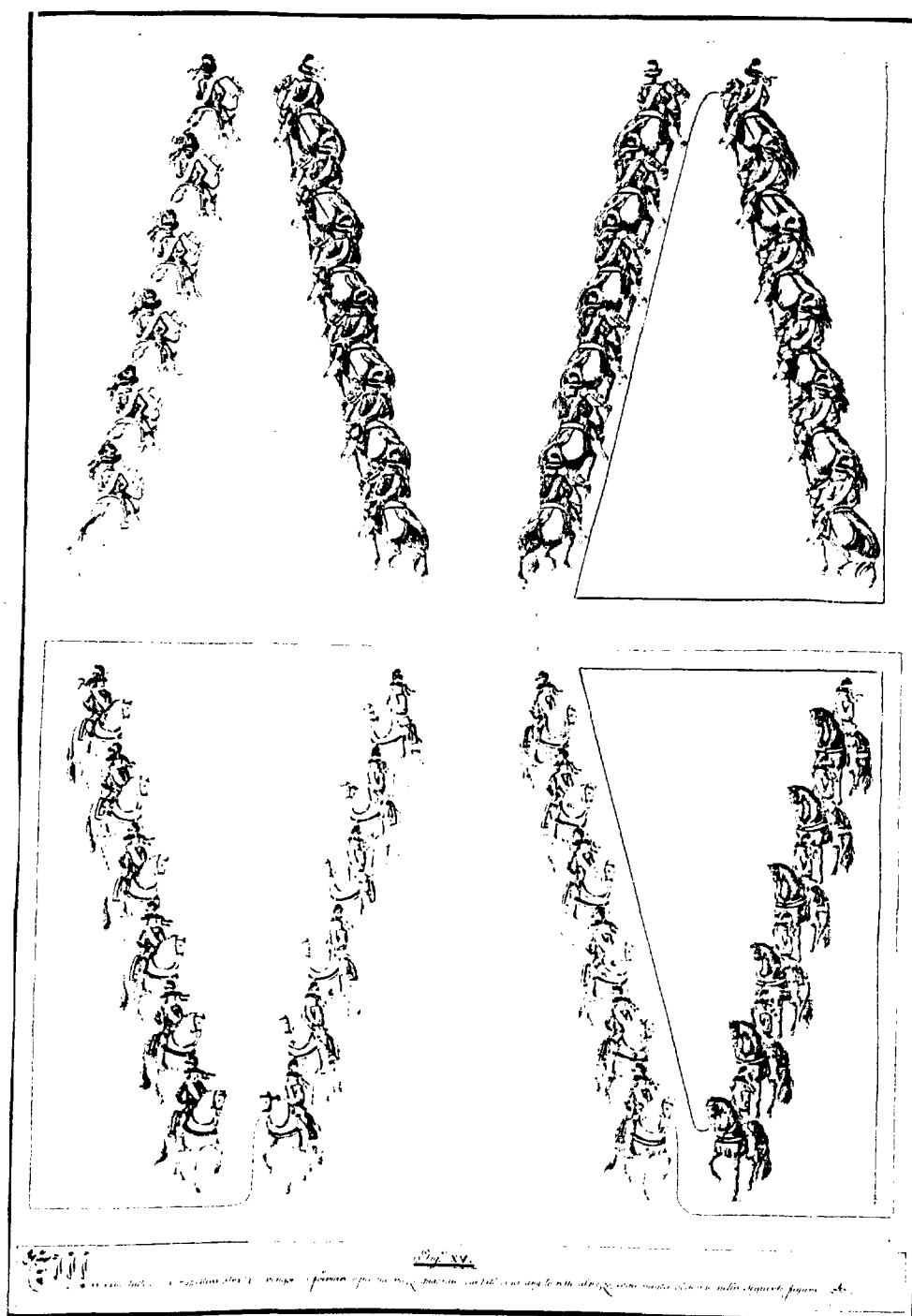


fig. 59.- Manuscrito de Domenico Rossi: Formación de dos ángulos agudos, dos superiores y dos inferiores quedando el vértice de ellos hacia arriba y hacia abajo.

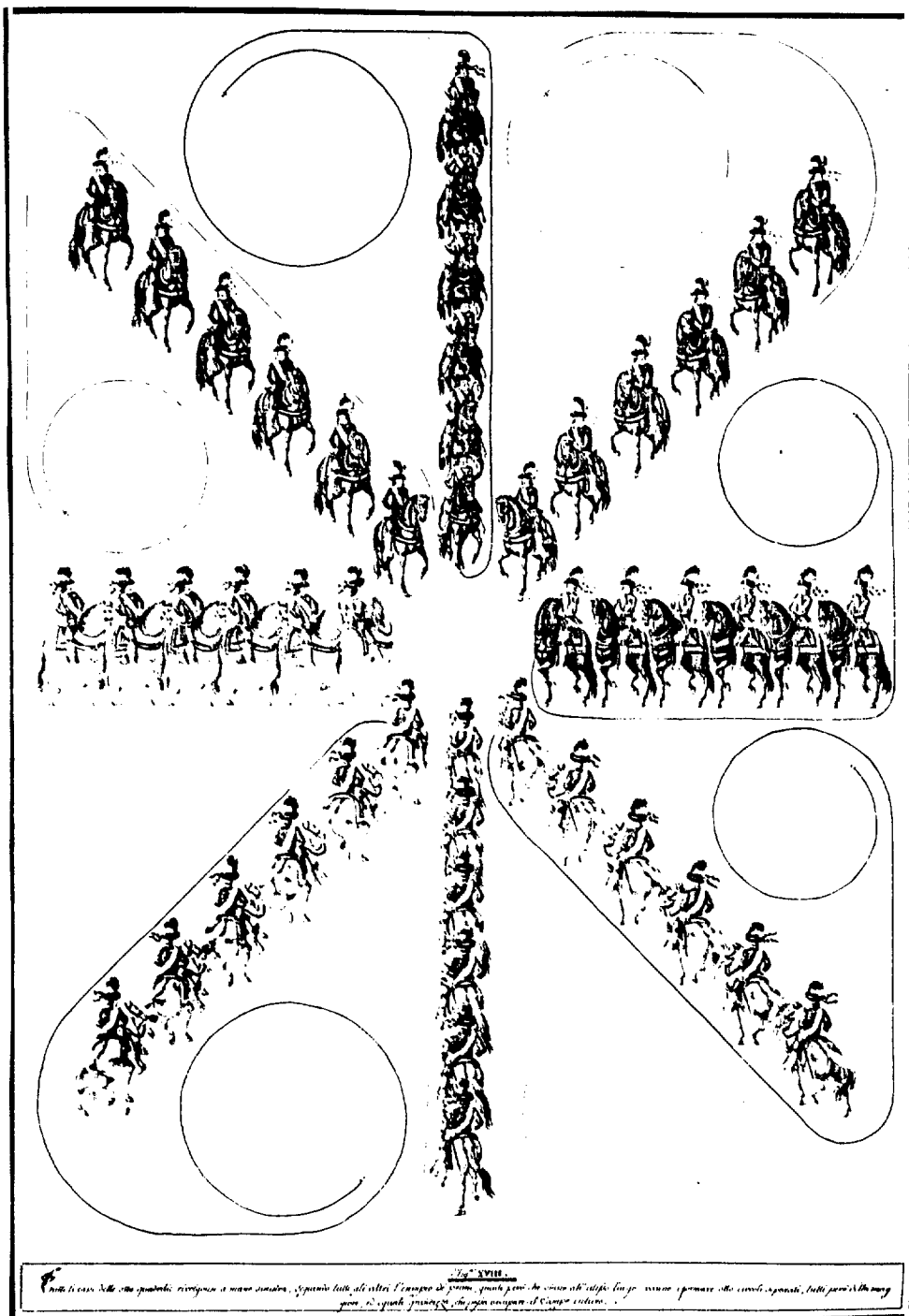


fig. 60.- Manuscrito de Domenico Rossi: Figura imitando ocho radios de una rueda.

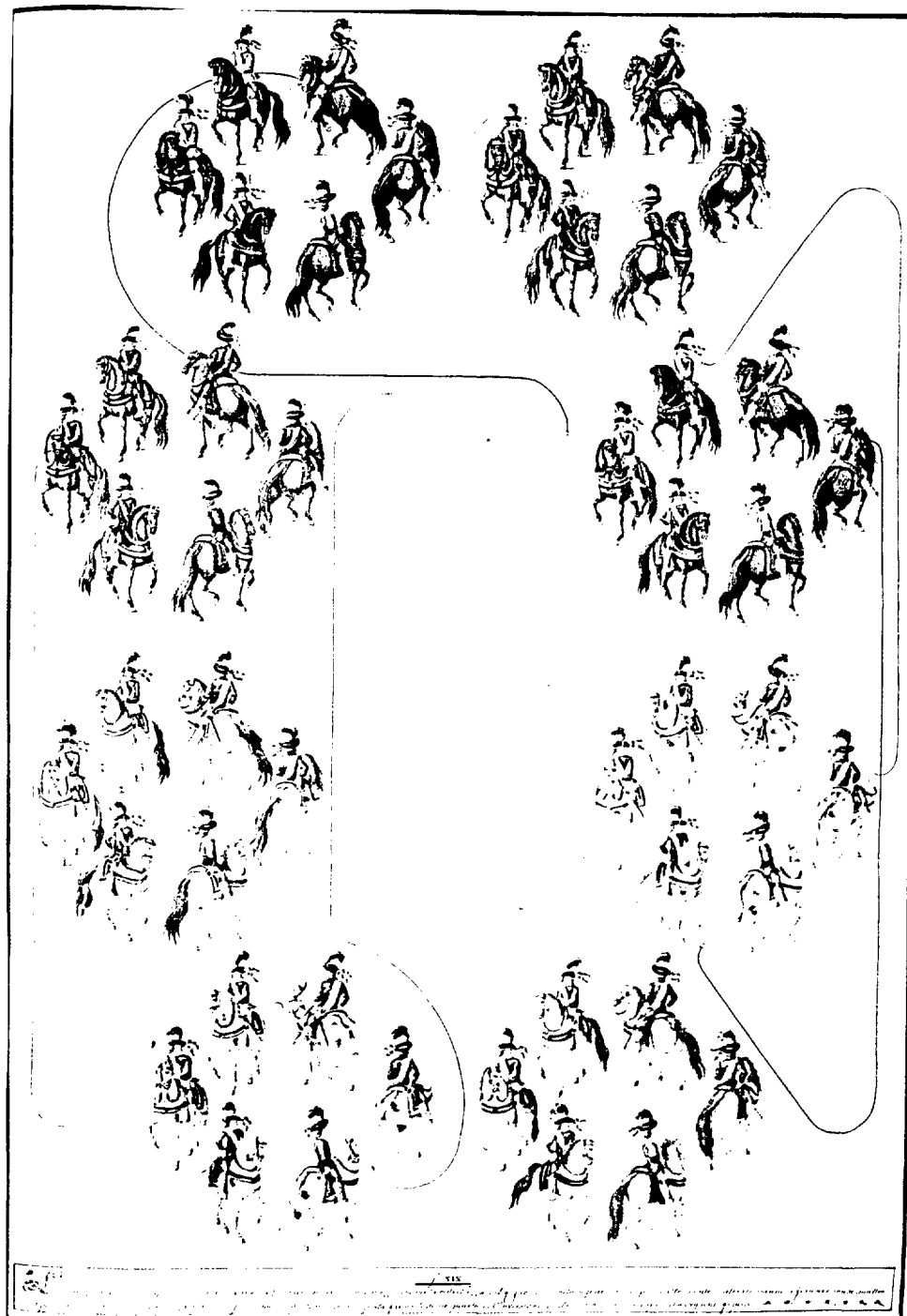


fig. 61.- Manuscrito de Domenico Rossi: Formación de ocho círculos, cuatro en cada lado quedando libre el centro del campo.

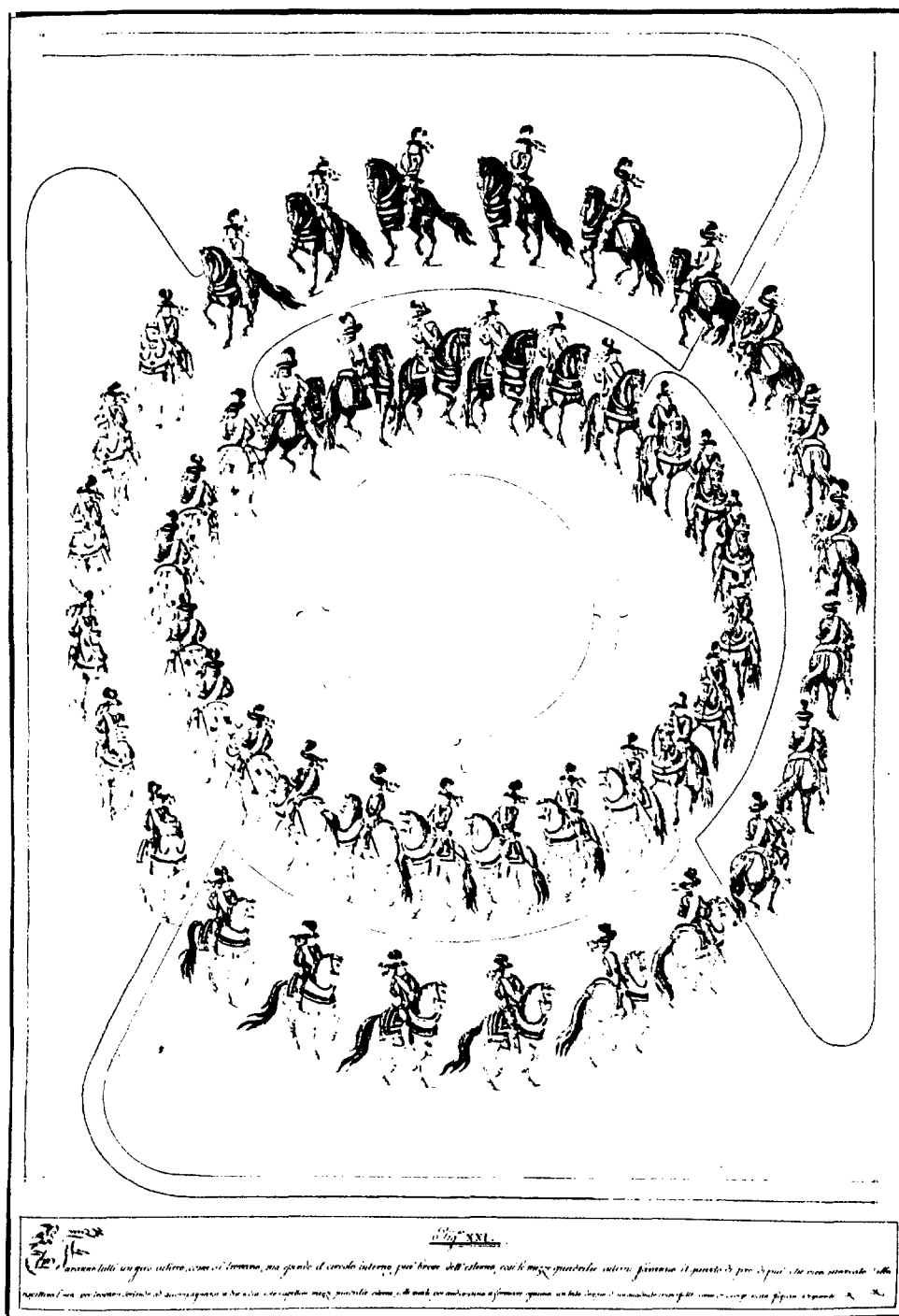


fig. 62.- Manuscrito de Domenico Rossi: Dos grandes círculos concéntricos quedando paralelos los colores de los caballos y de los cuadrilleros.





fig. 64.- Manuscrito de Domenico Rossi: Formación de ocho líneas horizontales serpenteantes, cuatro a cada lado.

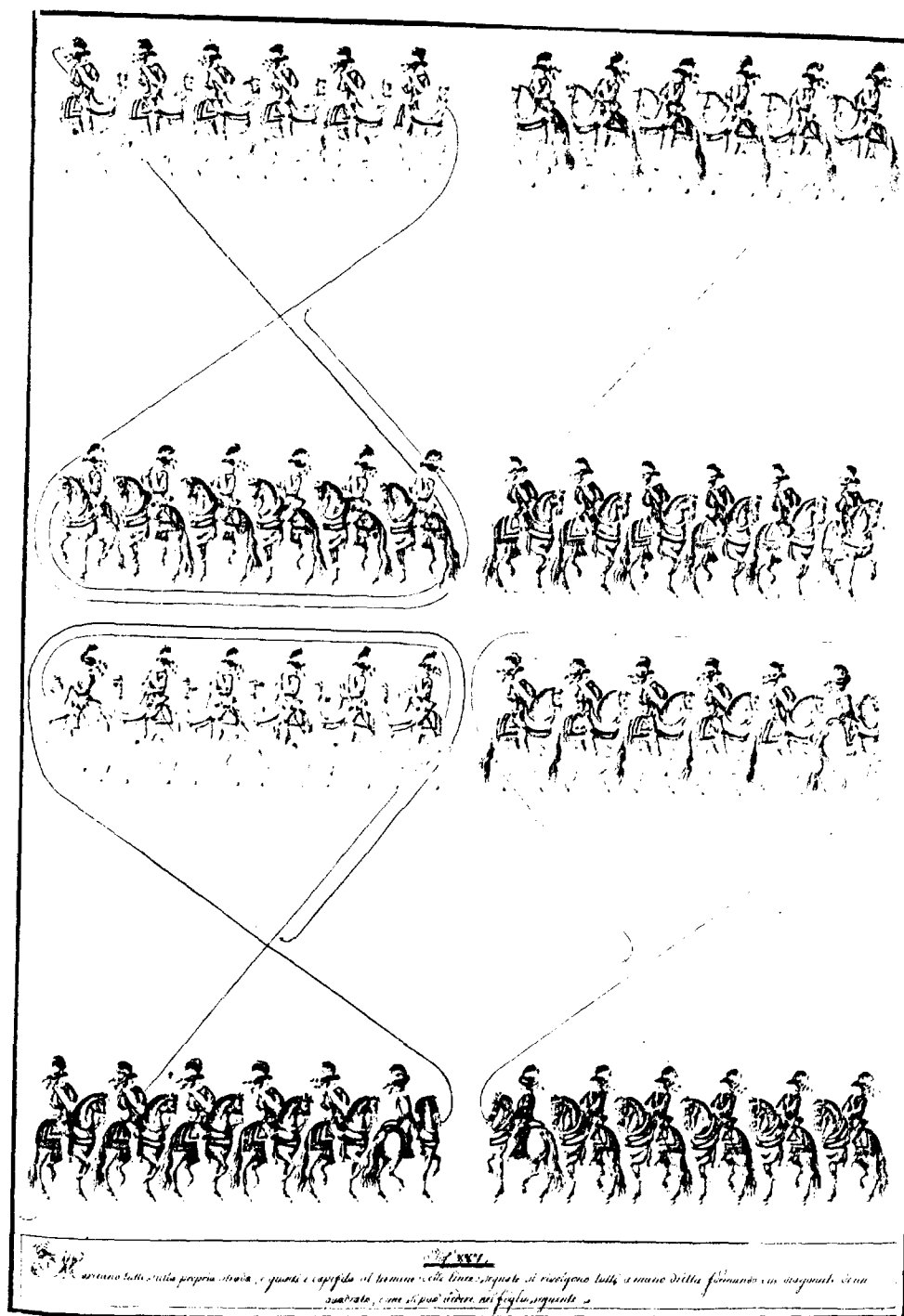


fig. 65.- Manuscrito de Domenico Rossi: Figura de cuatro líneas horizontales, dos afrontadas y dos espaldadas (las centrales) alternando el color de las cuadrillas.



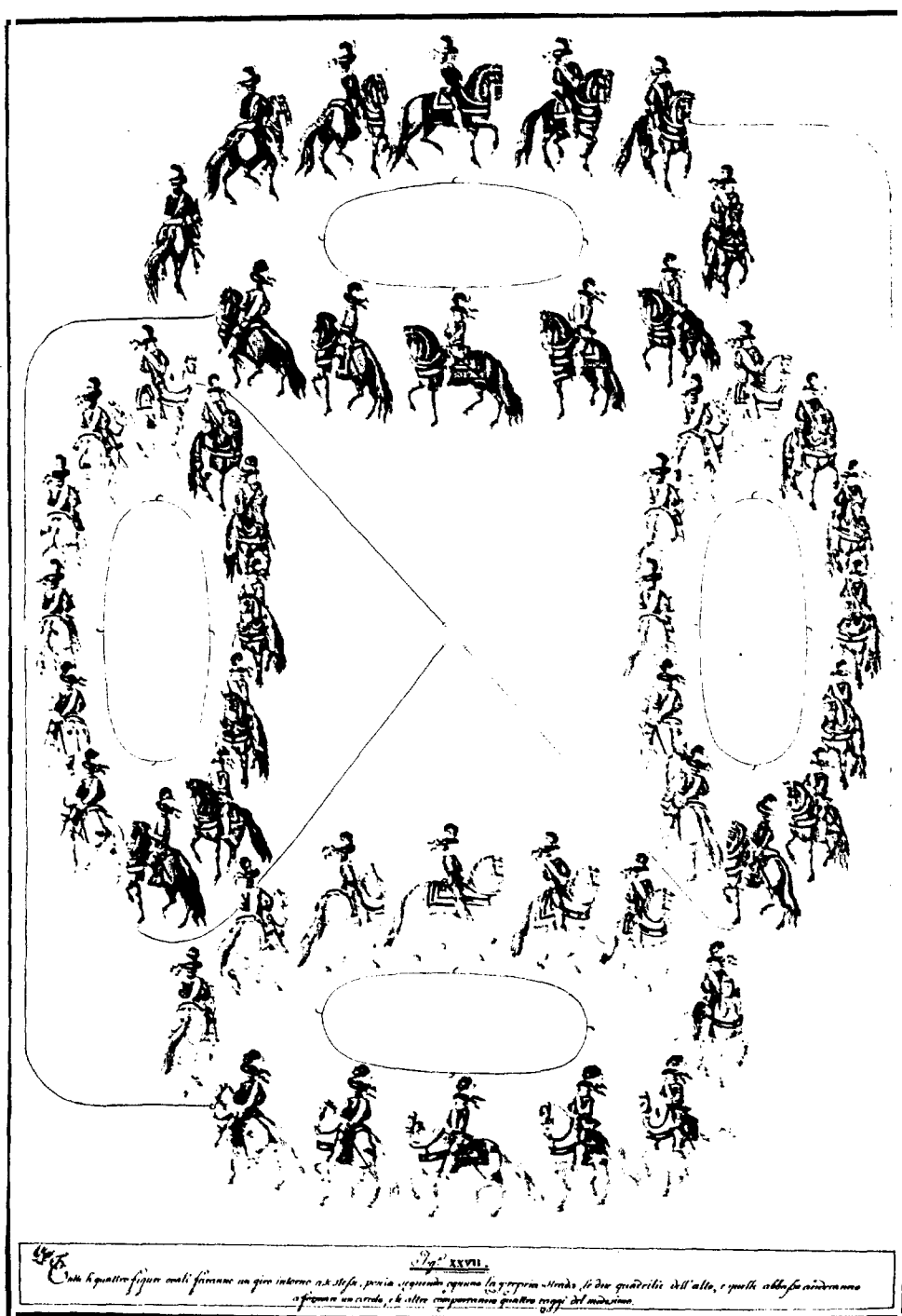


fig. 66.- Manuscrito de Domenico Rossi: Figura con cuatro elipses, dos horizontales (superior e inferior) y dos verticales (izquierda y derecha).

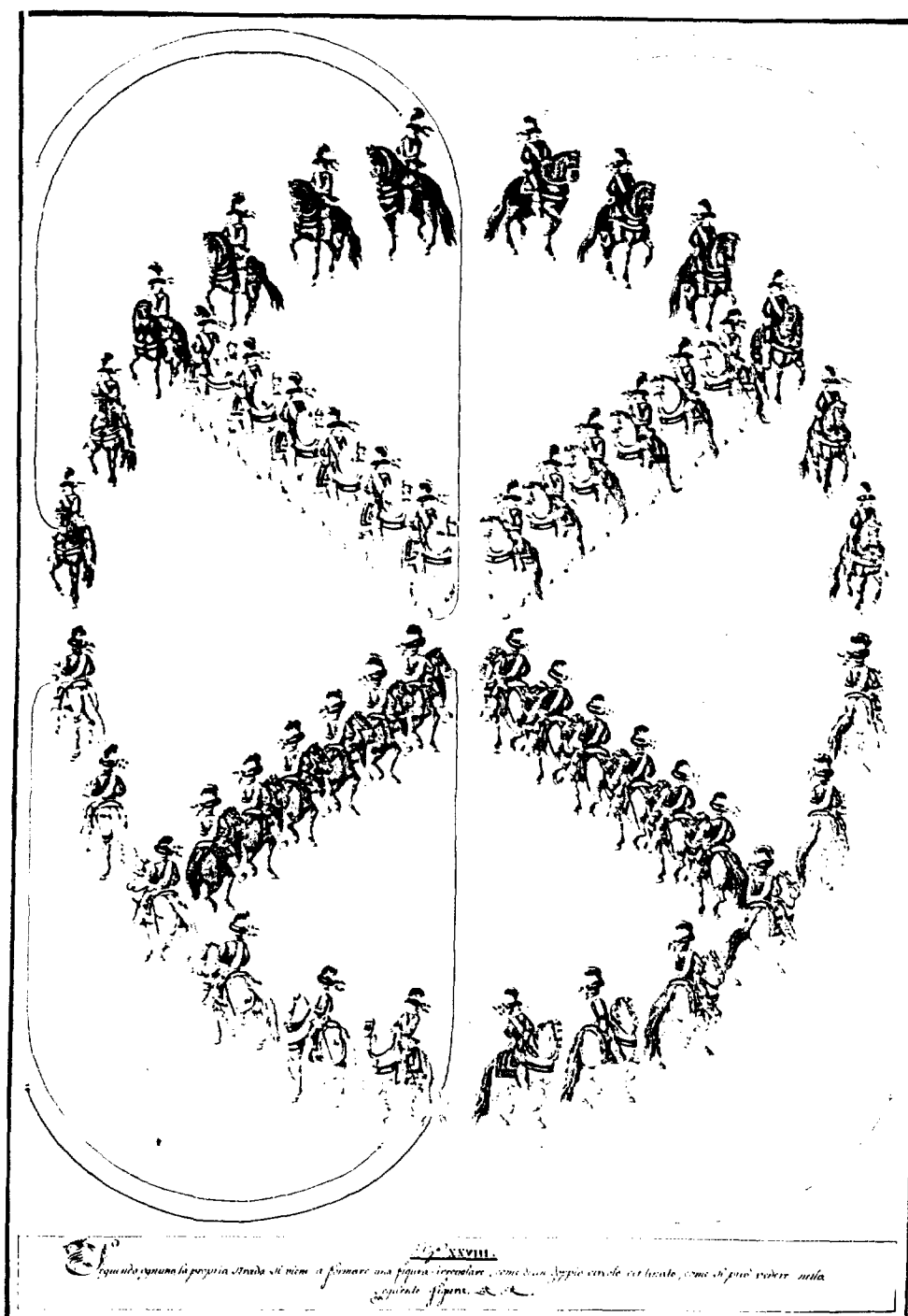


fig. 67.- Manuscrito de Domenico Rossi: Formación de una rueda con cuatro radios en aspa.

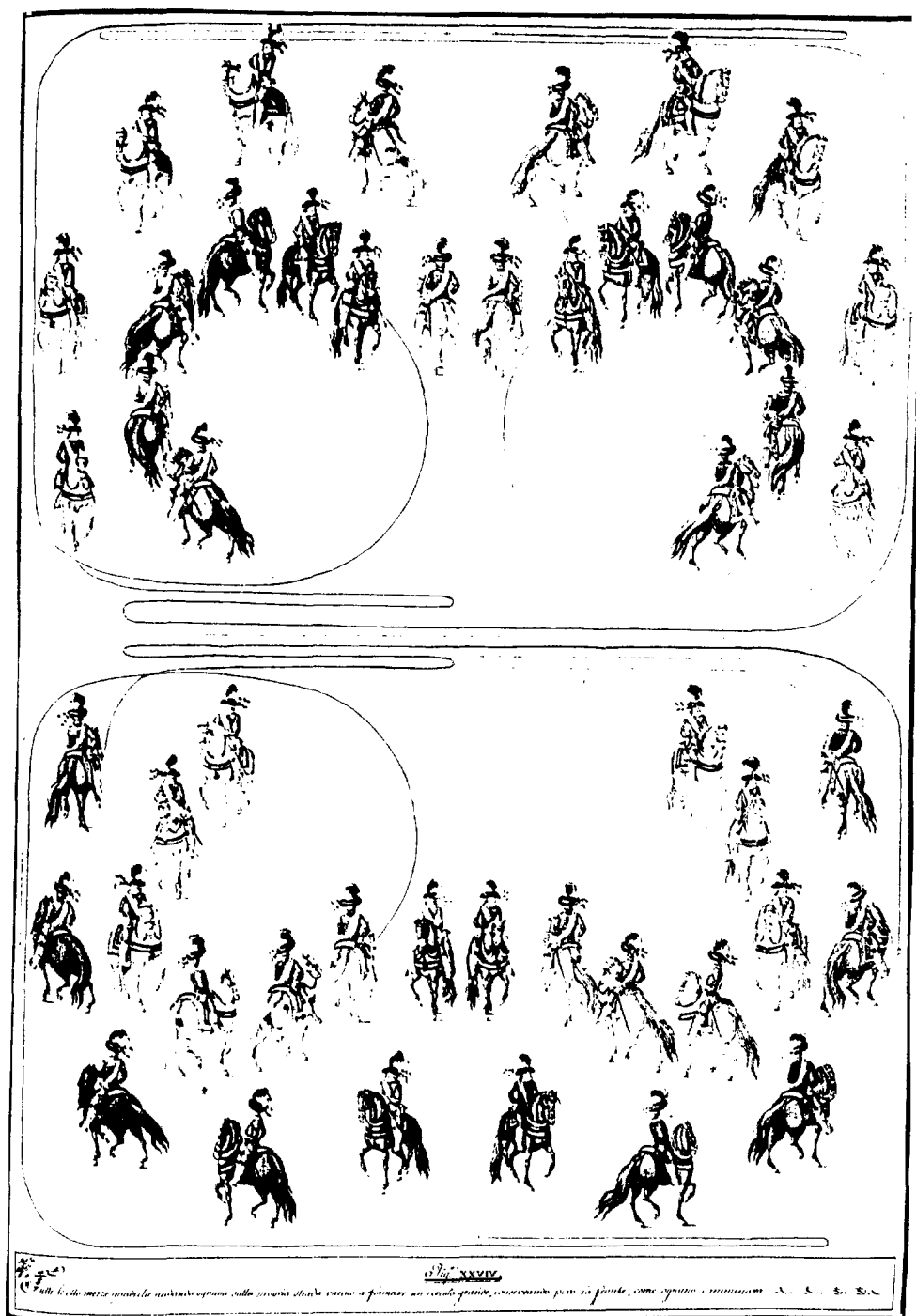


fig. 68.- Manuscrito de Domenico Rossi: Gran círculo e  
 inscrito en él, se realiza la figura de un  
 cuatrifolio quedando libre el centro.

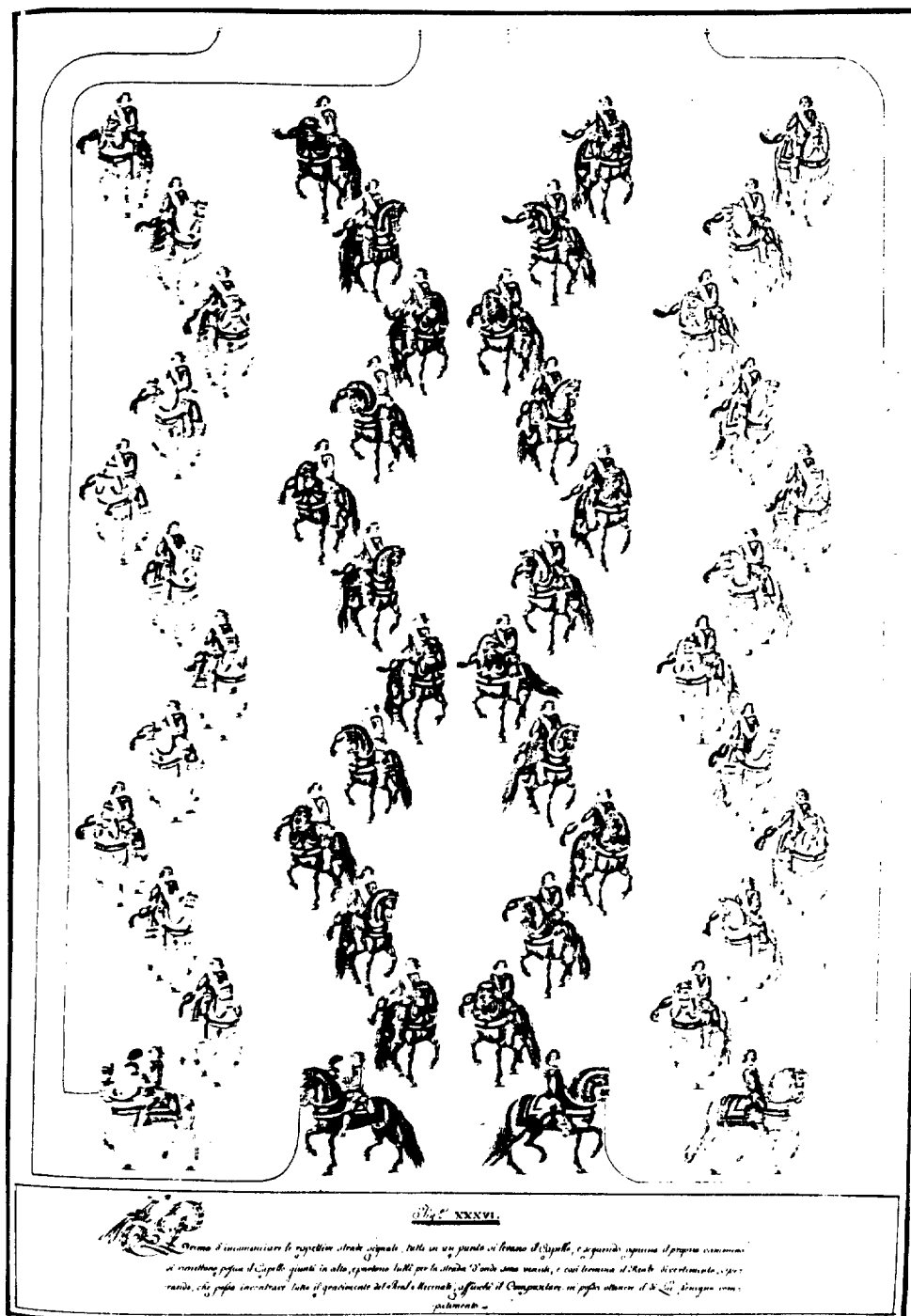


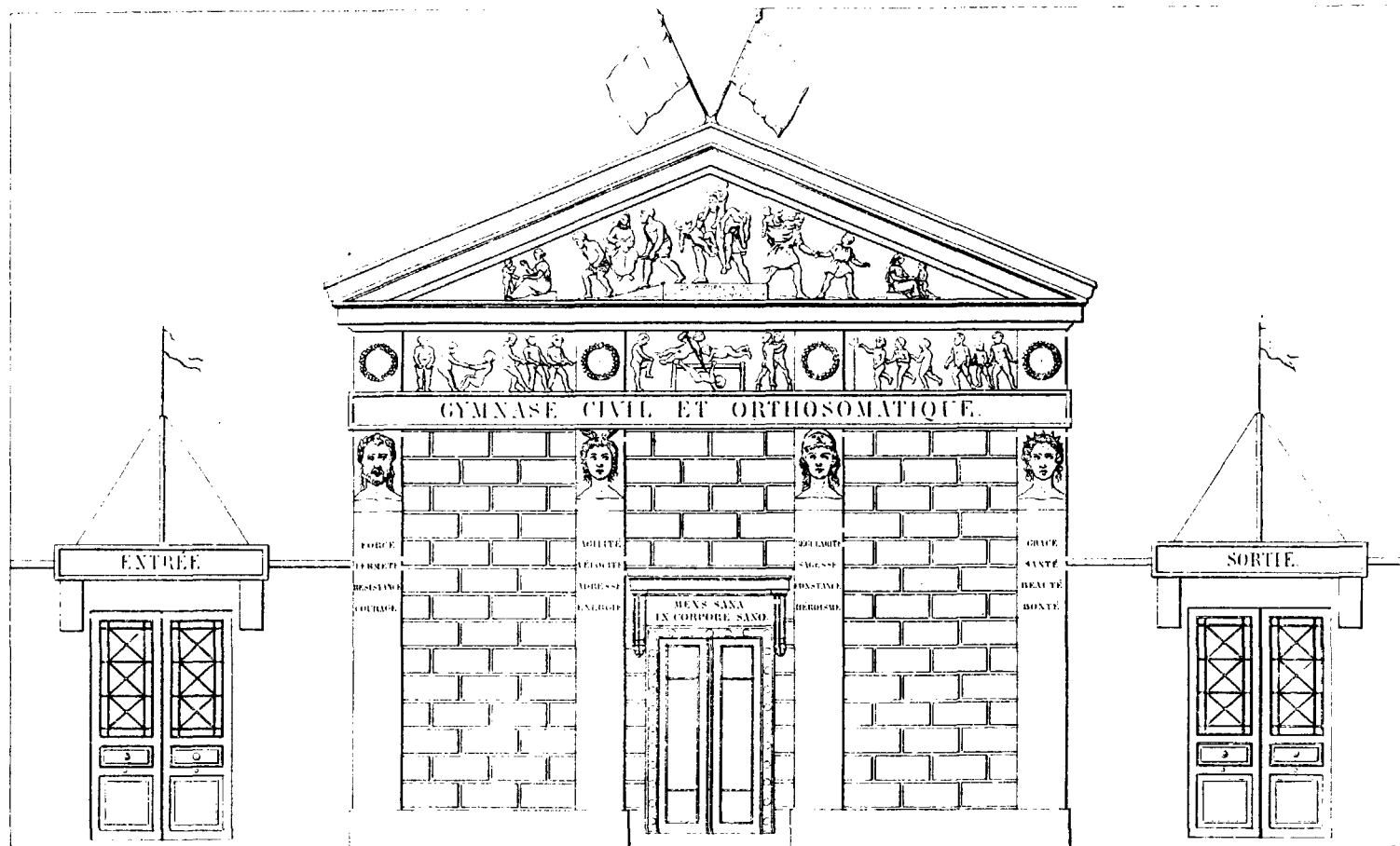
fig. 69.- Manuscrito de Domenico Rossi: Saludo final con el sombrero en la mano formando cuatro líneas quebradas verticales.



fig. 70.- Manuscrito de Domenico Rossi: Portada miniada.



fig. 71.- Emblema del Real Instituto Militar de Madrid.  
 1806. Grabado por Albuerne, según una pintura  
 de Goya. Real Academia de San Fernando. Madrid.



Imp. Roret, r. Hautesefuille 12.

FACADE DU GYMNASE DE M<sup>LE</sup> LE COLONEL AMOROS RUE JEAN GOUJON, N° 6.

fig. 72.- Ilustración de la obra de Francisco Amorós,  
*Manuel d'Education physique, gymnastique et morale*,  
de 1830.

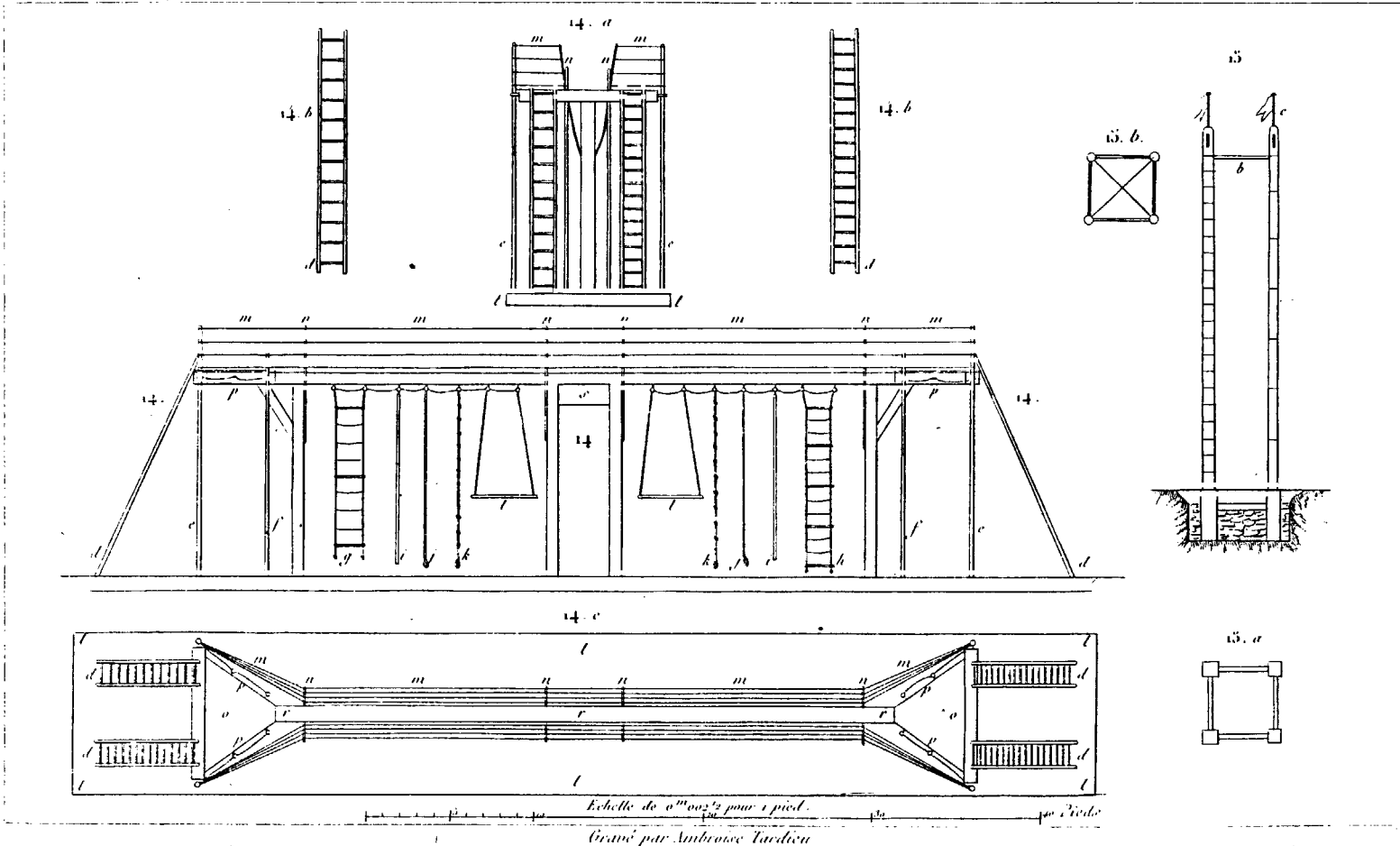
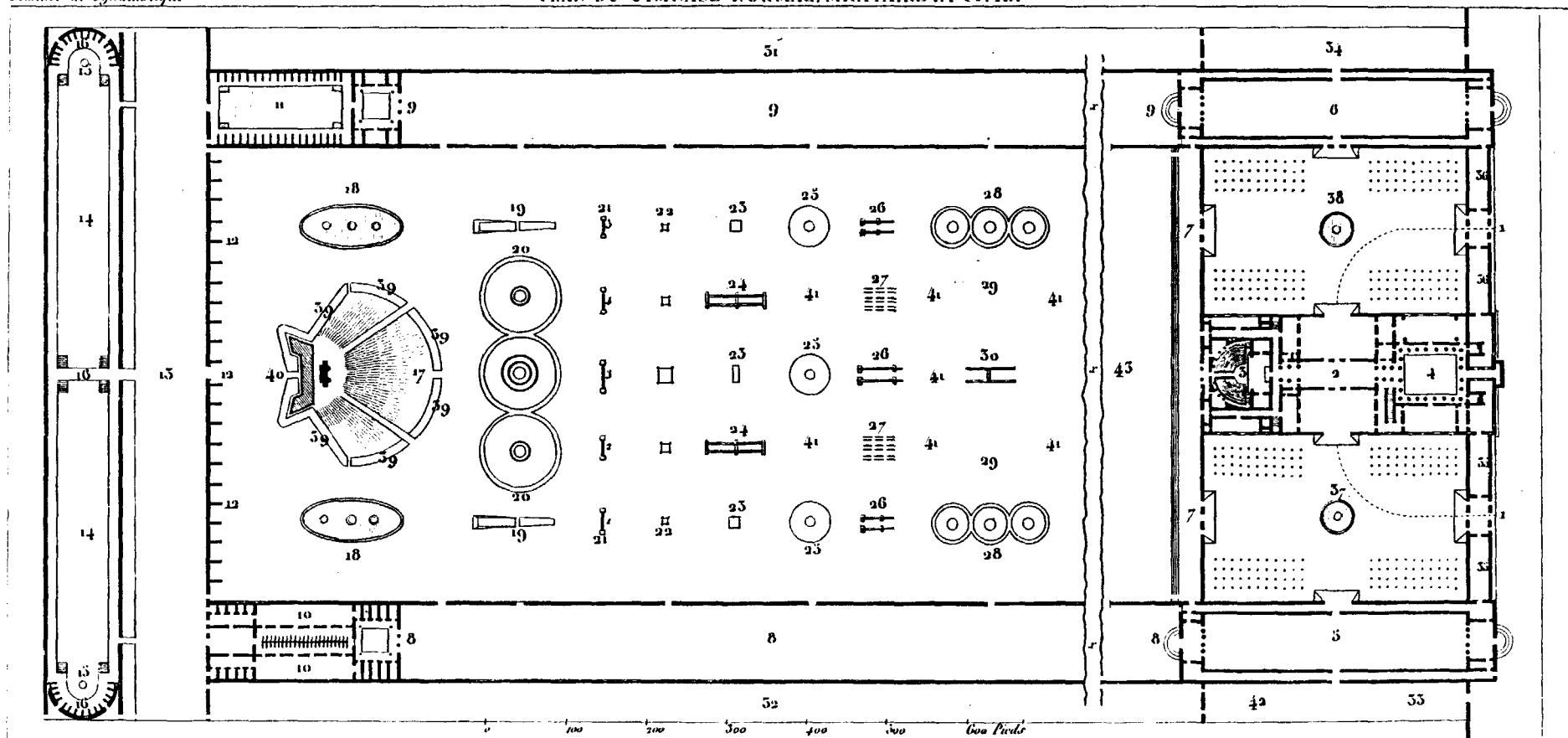


fig. 73.- Ilustración de la obra de Francisco Amorós,  
*Manuel d'Education physique, gymnastique et morale,*  
 de 1830.





Gravé par Ambros.

fig. 74 a.- Ilustración de la obra de Francisco Amorós,  
*Manuel d'Education physique, gymnastique et morale,*  
 de 1830.

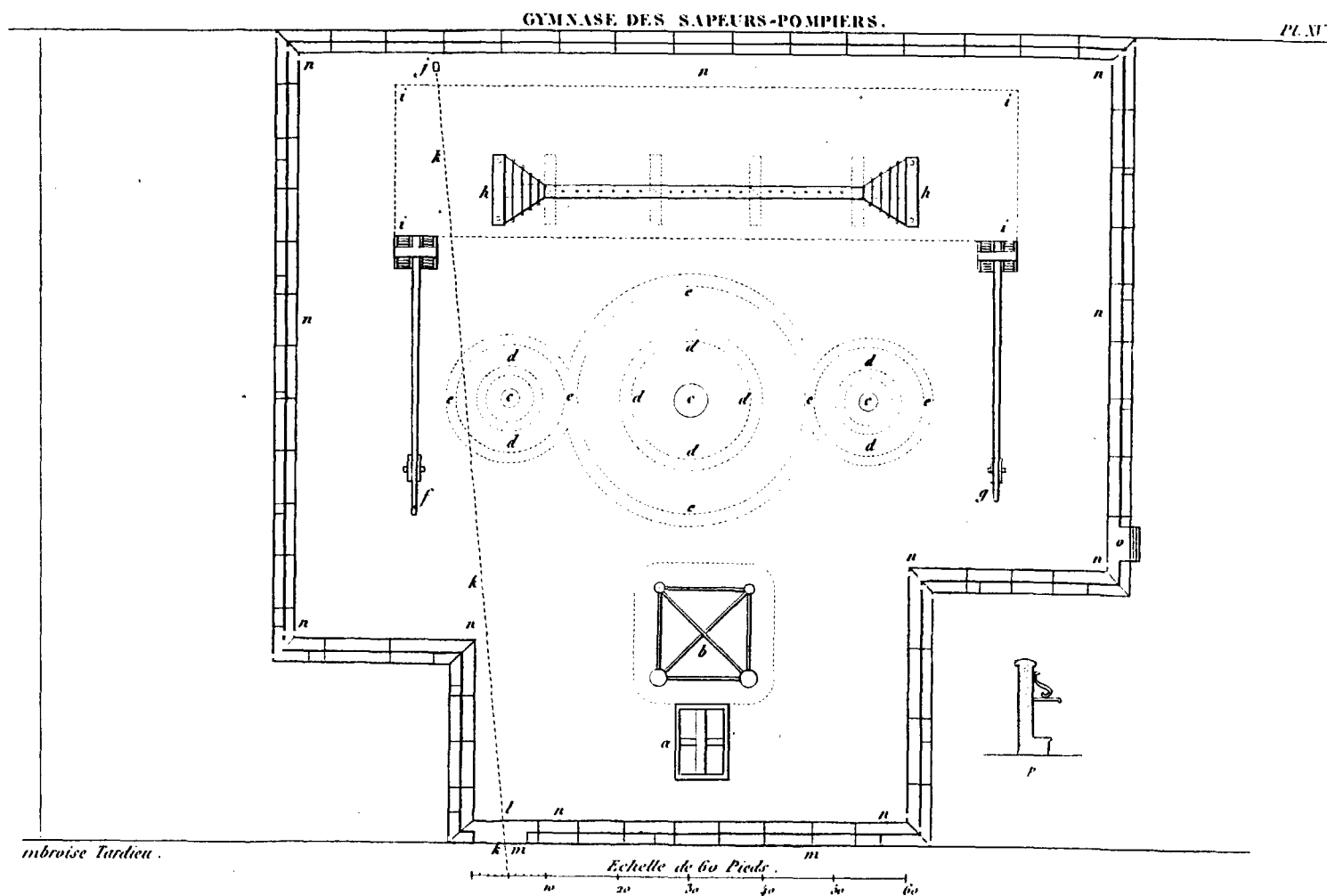


fig. 74 b.- Ilustración de la obra de Francisco Amorós,  
*Manuel d'Education physique, gymnastique et morale,*  
 de 1830.

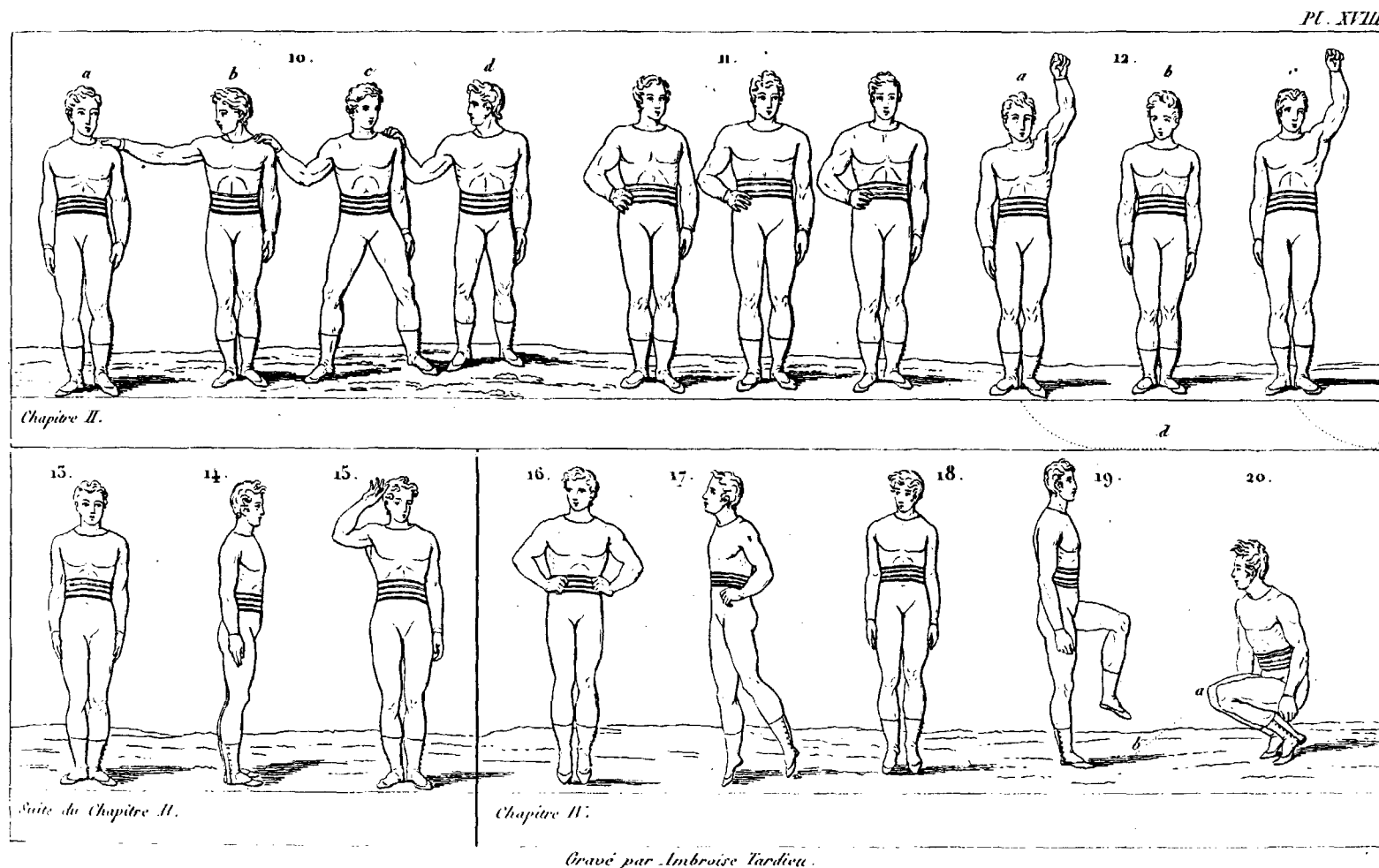
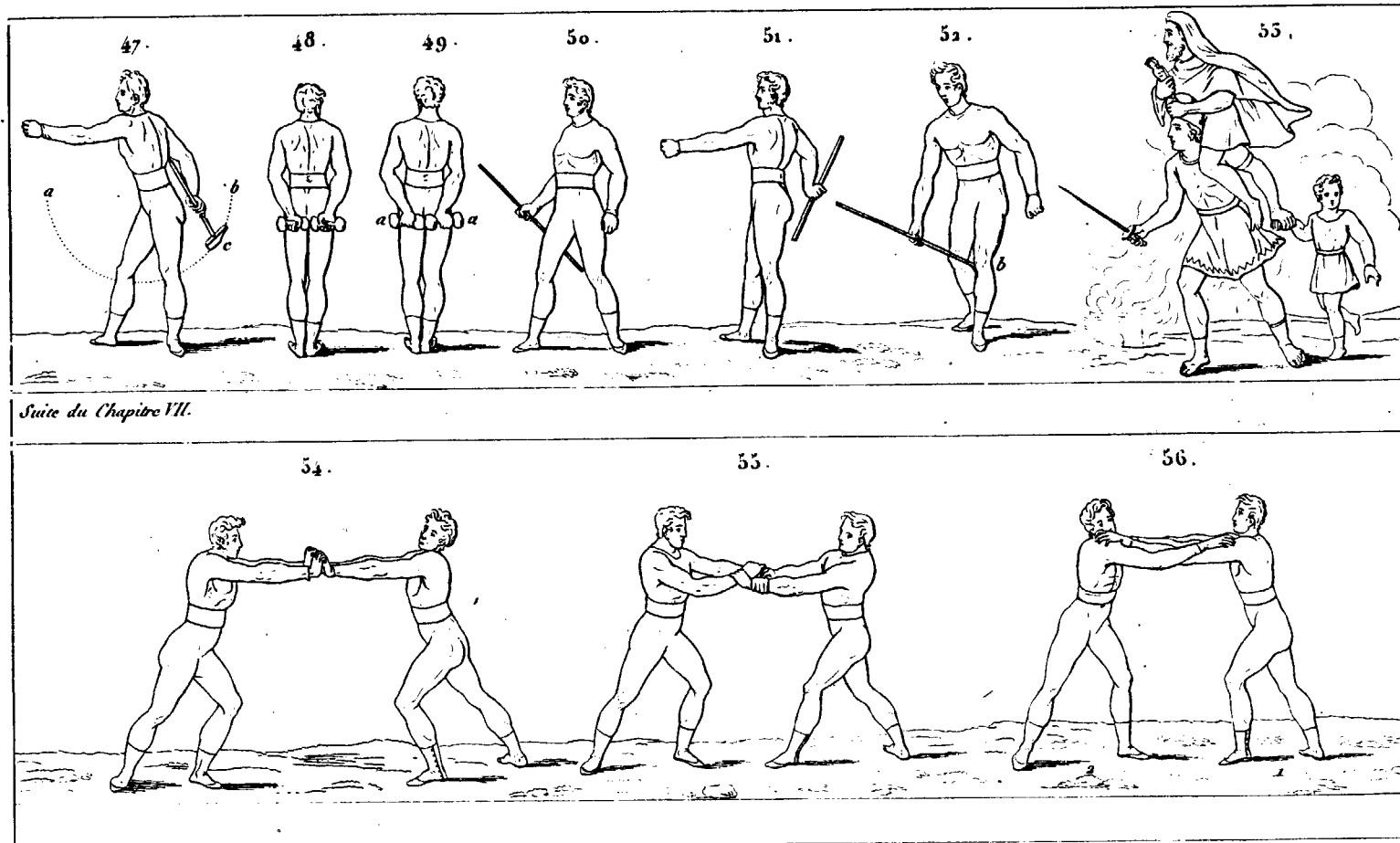


fig. 75.- Ilustración de la obra de Francisco Amorós,  
*Manuel d'Education physique, gymnastique et morale,*  
 de 1830.



Suite du Chapitre VII.

Dessiné par Constant Léguier.

Gravé par Ambroise Tardieu.

fig. 76.- Ilustración de la obra de Francisco Amorós,  
*Manuel d'Education physique, gymnastique et morale,*  
 de 1830.

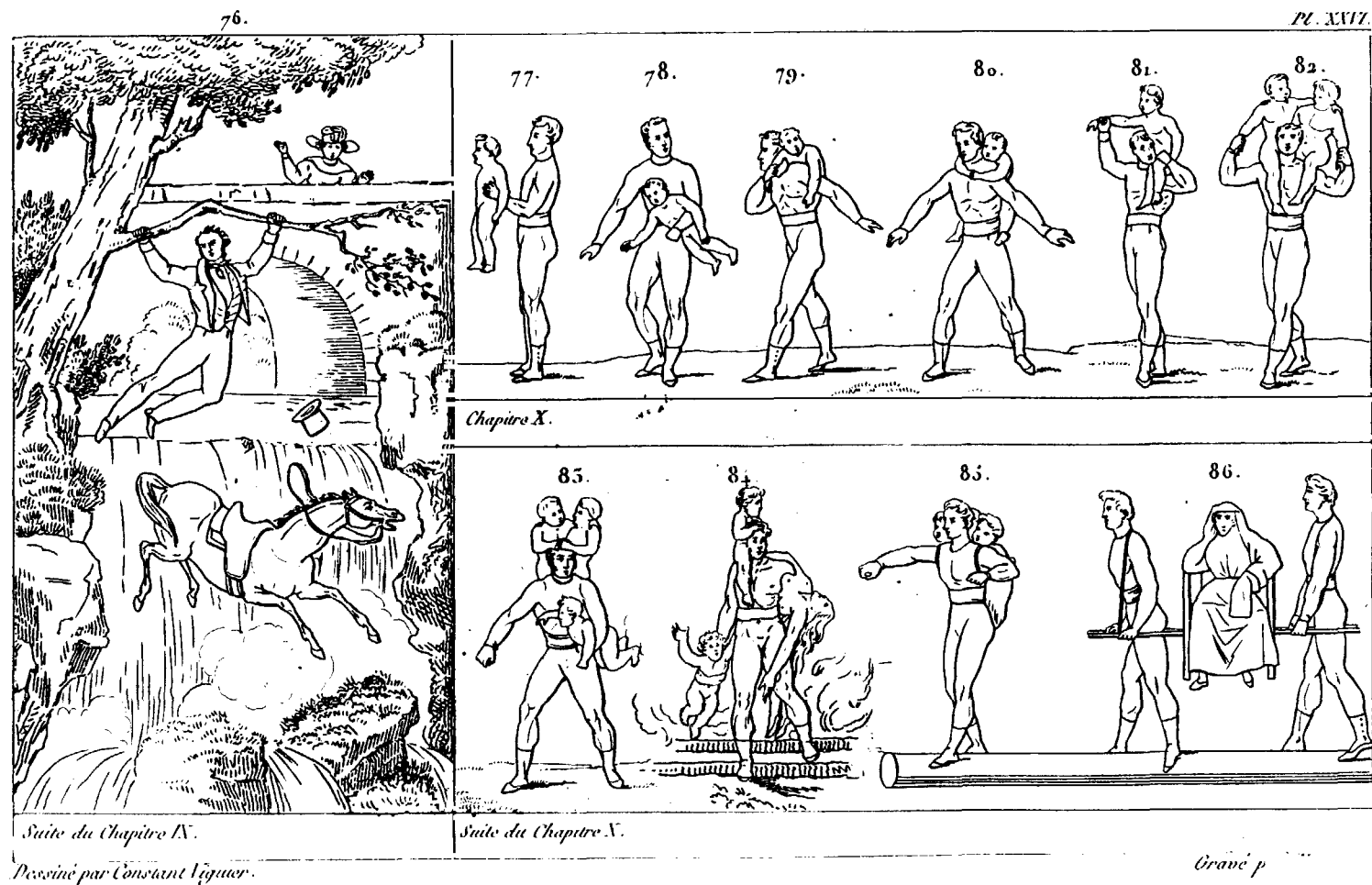


fig. 77.- Ilustración de la obra de Francisco Amorós,  
*Manuel d'Education physique, gymnastique et morale*,  
de 1830.

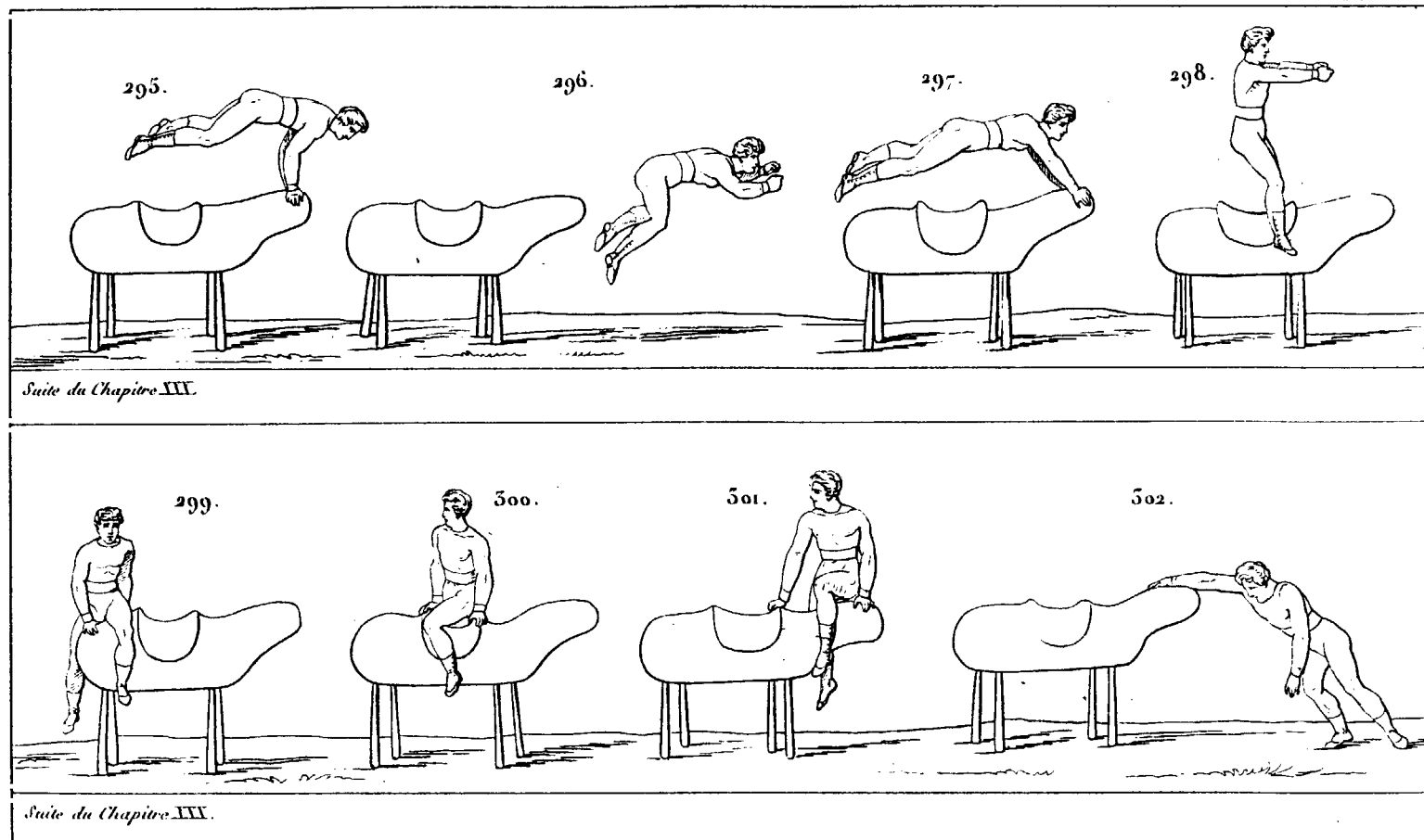


fig. 78.- Ilustración de la obra de Francisco Amorós,  
*Manuel d'Education physique, gymnastique et morale,*  
 de 1830.

Nº 29 C. des archives N. 11

Les principes du Rapporteur sur l'art de sauter n'ayant pas été assez expliqués dans les procès verbaux des séances qui ont été consacrées à cette question, il doit desirer qu'on les conserve, car ils sont fondés sur les règles les plus simples de la mécanique.

Tous les sauts sont assujettis aux lois physiques de la gravité des corps et des puissances que l'on emploie pour faire parcourir un espace quelconque à celui de l'homme. Ainsi quand toutes les forces qui concourent à l'exécution des sauts agissent dans le même sens la résultante sera égale à ces puissances ou forces composantes la totalité de l'effort, et favorable au but que l'on s'était proposé. Voilà pourquoi il faut les employer ainsi pour les sauts en largeur et en hauteur.

Mais comme les sauts en profondeur seraient très dangereux, et mortels même, quelques fois, si on ajoutait à la vitesse multipliée par la masse, qui est la loi de leur mouvement dans les chûtes, un poids qui n'agirait pas en sens contraire, il résulterait une augmentation de danger. Pour l'éviter il faut suivre cet autre principe de mécanique :

« Quand plusieurs forces, agissant sur la même ligne droite, ne sont pas toutes



fig. 79 a. - Fotocopia de una carta original de Francisco Amorós.  
Obsequio del Dr. Spivak.

« dirigées dans le même sens, la re-  
« sultante est égale à la somme des  
« forces dirigées dans un sens, moins  
« la somme des forces dirigées dans le  
« sens opposé; et le sens de la resul-  
« tante est celui de la plus grande somme

On produit précisément cet effet dans les sauts en profondeur, en élevant les bras, au moment de commencer la chûte, et pendant qu'elle a lieu, car si la puissance de la gravitation est comme six, et celle des bras en sens opposé, comme un, la resultante ne sera que cinq, et par conséquent la chûte aura perdu un sixième de sa violence et de ses inconvénients.

De là la nécessité de recommander beaucoup que l'on se conforme à cette règle dans les sauts en profondeur, parce que, si on élevait les bras avant de commencer à tomber, l'impulsion donnée en haut pourrait augmenter la profondeur, et par conséquent les dangers de la chûte, et l'on perdrait, en outre, le moment le plus convenable pour faire agir la force des bras en sens opposé à celui de la gravitation, qui est celui où elle commence.

Le Colonel Amorós

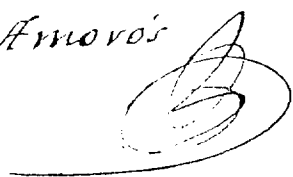


fig. 79 b.- Fotocopia de una carta original de Francisco Amorós.  
Obsequio del Dr. Spivak.





Paris, 17 Décembre 1841.

Madame la Duchesse.

Par la lettre ci-jointe, que je prie Votre Excellence de donner et de recommander à M<sup>r</sup> le Maréchal, elle verra le nouveau chirurgien que j'endure. Si le Duc d'Orléans a oublié que j'ai fortifié sa santé, et qu'il a appris la gymnastique sous ma direction; Votre Excellence n'oubliera pas les soins que j'ai donnés à ses petits fils et que, ayant été le fondateur de cet art en France, du quel l'armée et toute la jeunesse profite, j'ai été nommé Officier de la légion d'honneur le 18 Avril 1834, et j'ai droit à quelque considération.

J'ai l'honneur d'être avec un profond respect,  
Madame la Duchesse,

Votre très humble et très obéissant Serviteur.

Le Colonel, Marquis de Batelo,  
Amorós

fig. 80.- Fotocopia de una carta original de Francisco Amorós.  
Obsequio del Dr. Spivak.

Paris, 17 Décembre 1841.

Monsieur le Maréchal.

C'est au cœur que blessent les injustices qui tuent les hommes. Après toutes celles que j'ai endurées et que Votre Excellence connaît, puisqu'elle a voulu les éviter et les adoucir autant qu'elle a pu, la spoliation des droits qui m'avaient été accordés, comme inventeur de mes procédés gymnastiques, fût non seulement la plus forte, mais encore la plus nuisible aux intérêts du pays, de l'éducation et de la jeunesse.

Voici un fait nouveau. Des charlatans d'obscur extraction ont établi un gymnase à la chaussée d'Antin, d'où sont sortis les théâtres ambulants de tous de force qui sont l'abus et le laid côté de la gymnastique, qui ont figuré aux fêtes des Champs Élysées à Paris, et dans les villes des environs.

— On a confié cependant à ces hommes l'organisation d'un gymnase pour S. A. R. le Comte de Paris, et son enseignement. On a oublié que c'est moi qui ai eu l'honneur de montrer la gymnastique à son père; que je suis l'inventeur et le propriétaire des machines et instruments que l'on établit aux Tuileries; que je conserve outre le droit, les moyens et les connaissances nécessaires pour les établir mieux que qui que ce soit; en m'oubliant et en préférant ce qu'il y a de plus incapable pour enseigner mon art, on me fait un affront public, d'autant plus sensible que je n'ai donné

fig. 81 a.- Fotocopia de una carta original de Francisco Amorós.  
Obsequio del Dr. Spivak.

aucun motif pour le mériter .

Je suis donc obligé de rester chez-moi, de cacher un visage qui n'a pas encore perdu la noble faculté de rougir, et de ne pas me présenter le jour de l'an, ni à la Cour, ni chez Votre Excellence. Peut-être trouvera-t-elle un moyen de relever ma position, et d'atténuer le chagrin qui s'est emparé de mon âme. Les services que j'ai rendus à l'Etat et à la Dynastie régnante, étant bien connus, je pourrais encore espérer de la protection de Votre Excellence quelque nouvelle faveur, qui me rende la vie morale qui est celle de l'honneur et de l'estime publique.

Je suis avec un profond respect et une vive reconnaissance ,

Monsieur le Maréchal ,

Votre très humble et très-  
obéissant Serviteur .

Le Colonel, Marquis de Sotelo, Amorós


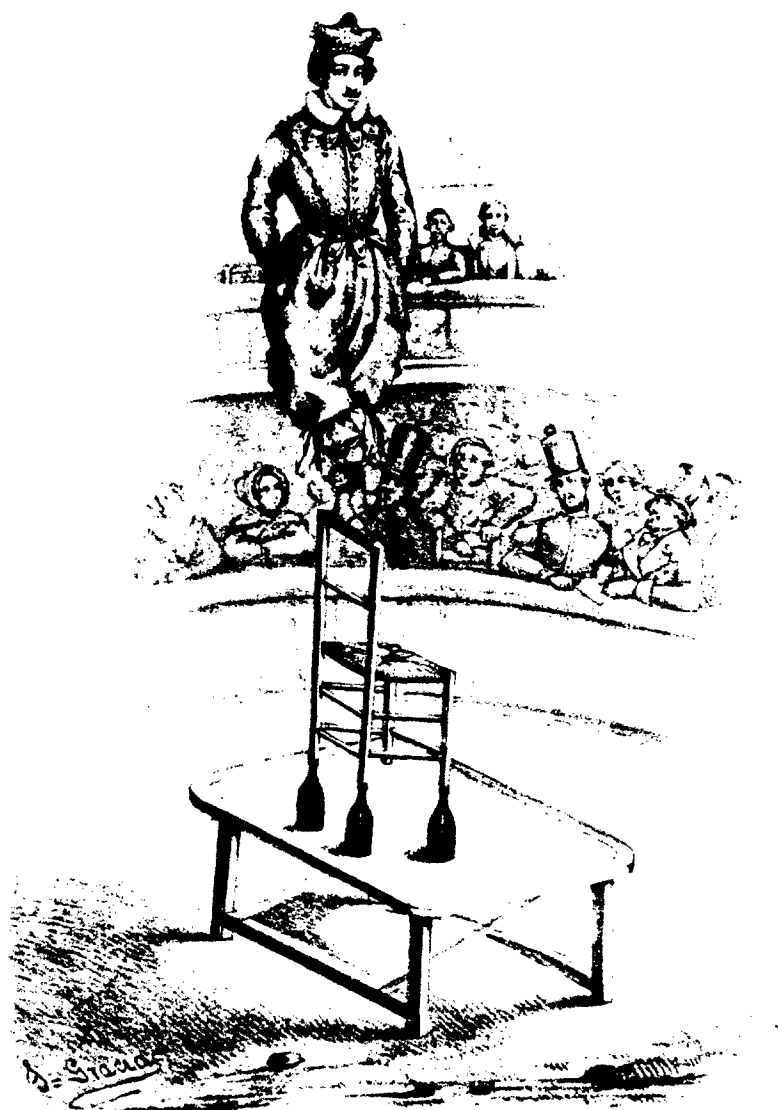


fig. 81 b.- Fotocopia de una carta original de Francisco Amorós.  
Obsequio del Dr. Spivak.

*Galeria Gimnastica*



D. FRANCISCO AGUILERA.

*Conde de Villalobos*

fig. 82.- D. Francisco Aguilera, conde de Villalobos, haciendo ejercicios gimnásticos en un circo. Reproducción fotográfica del grabado que se encuentra en el Archivo del Museo Municipal de Madrid. IN. 2548. Grabador A. Gracia.



fig. 83.- "Orla" de la Escuela Central de Gimnástica.



fig. 84.- Casa de los Solier donde se encontraba el Gimnasio de D. Jose M<sup>a</sup> Martínez, profesor de Gimnasia y Esgrima de la Academia de Artillería de Segovia. Segovia.

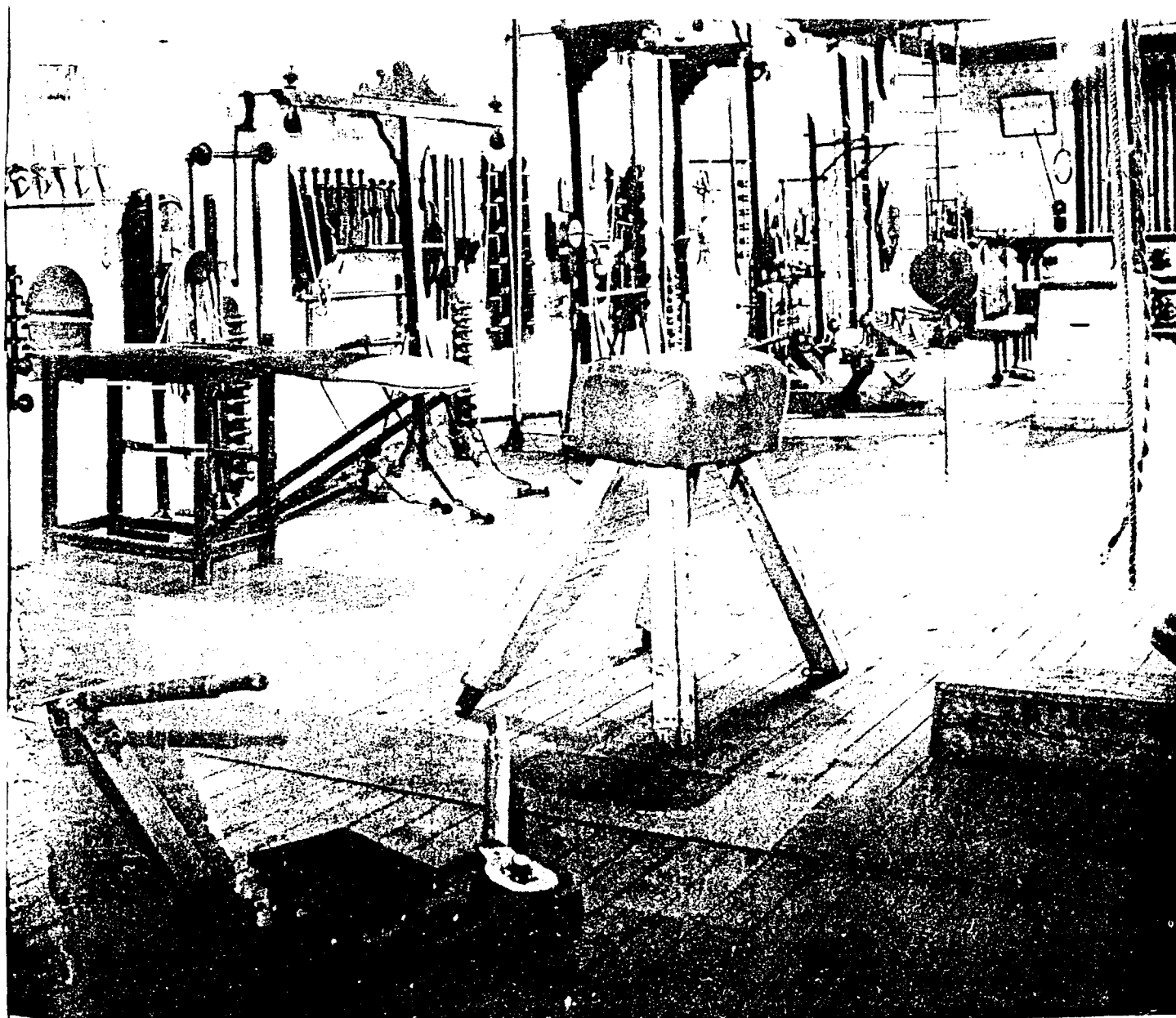


fig. 85.- Los aparatos gimnásticos que se encontraban en el Gimnasio de D. Jose M<sup>a</sup> Martínez, profesor de Gimnasia y Esgrima de la Academia de Artillería de Segovia. I.N.E.F. de Madrid.

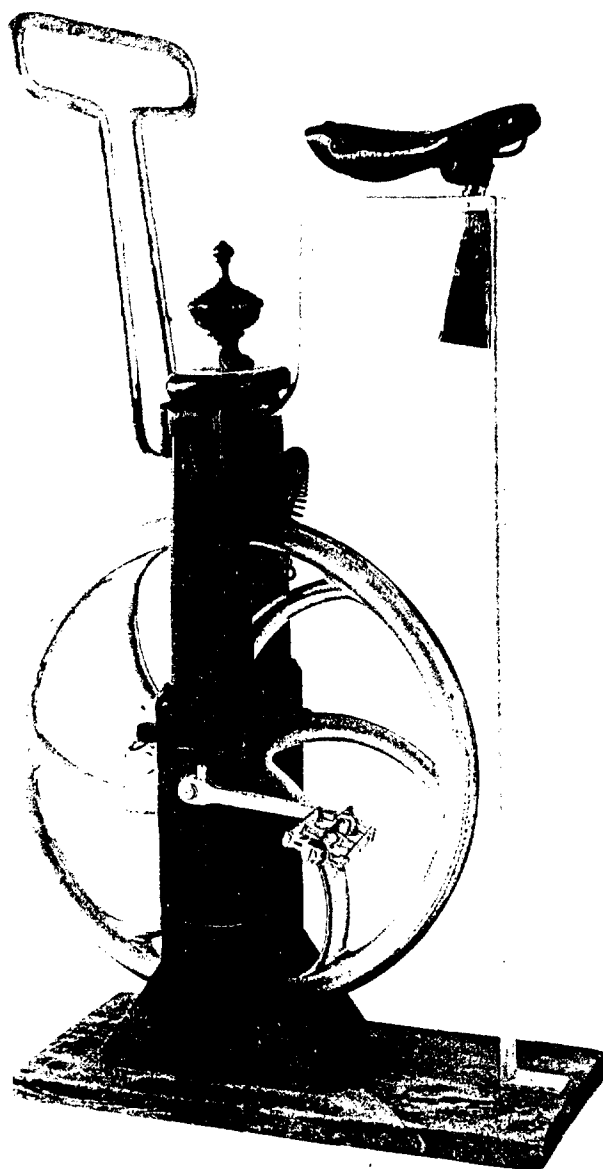


fig. 86.- La bicicleta ergométrica que se encontraba en el Gimnasio de D. Jose M<sup>a</sup> Martínez, *profesor de Gimnasia y Esgrima de la Academia de Artillería de Segovia. I.N.E.F. de Madrid.*



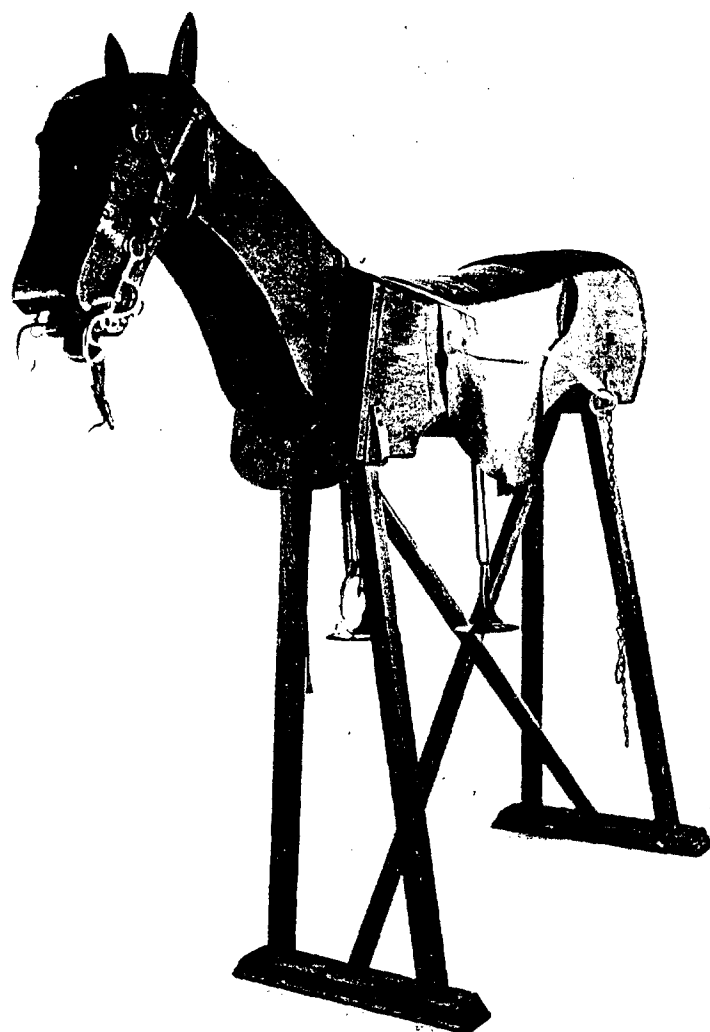


fig. 87.- Caballo de equitación que se encontraba en el Gimnasio de D. Jose M<sup>a</sup> Martínez, *profesor de Gimnasia y Esgrima de la Academia de Artillería de Segovia*. I.N.E.F. de Madrid.

## 7. DE LOS JUEGOS AL DEPORTE

### 7.3. EL DEPORTE.

#### 7.3.1. La situación en Gran Bretaña.

7.3.1.1. El boxeo.

7.3.1.2. El atletismo.

7.3.1.3. Deportes mecánicos.

7.3.1.4. Otras actividades.

7.3.1.5. El críquet: reparto  
de papeles.

7.3.1.6. Deportes colectivos  
de pelota.

#### 7.3.2. Notas bibliográficas.

### 7.3. EL DEPORTE

Es en Inglaterra donde es necesario buscar los orígenes del deporte (1). En la época del Renacimiento, se encuentran en este país, como en el continente, dos grandes categorías de ejercicios corporales: los practicados bajo los consejos de los médicos que pretendían, siguiendo una vieja tradición, el mantenimiento de la salud (2) y otros vinculados al modo de vida de la diferentes clases sociales.

El relajamiento y la distracción, si eran de carácter popular (common, rural recreations), se manifestaban en los juegos (games), pero si atañían a la nobleza, consistían en ejercicios que se pueden considerar como preparatorios para los deberes con el estado. Los ejercicios físicos que recomendaban en Inglaterra (3) los educadores, o incluso los reyes, aglutinaban las dos ramas constituidas por la gimnasia médica y la gimnasia de estado: se trataba de asegurar la salud de los niños, pero también de darles los medios para llevar la existencia a la que estaban destinados. Rápidamente los ejercicios físicos destinados a la nobleza pasarán a denominarse "sport". Pero ya hemos visto que esta palabra, "sport", no es original. Designaba el conjunto de medios gracias a los cuales el tiempo se pasaba agradablemente: conversación, distracción, placeres tanto como juegos (4). Cuando llega a Inglaterra, a principios de XIV (5), conserva la misma significación. Poco a poco la palabra dará origen a una terminología más británica (*to sport, disporter, disporteress*). Los primeros *sporters* fueron por lo tanto los nobles entregados a las ocupaciones de su clase, compañeros

alegres en los que los días estaban consagrados a los juegos o a los ejercicios correspondientes a su rango. El *sport* designará entonces esta manera de vivir, estas prácticas. Constituirá un privilegio pero también un deber. (6).

Integrado en la vida de la nobleza, el deporte cambia al mismo tiempo que ésta. Las transformaciones de la sociedad, la evolución del arte de la guerra se conjugaron para suprimir la caballería. El deporte se identificó entonces con la existencia que llevaba el noble que habitaba en el campo. La práctica de las armas, en otro tiempo preparación para los deberes del estado, se conservó pero no era nada más que una distracción sin peligro. Cazador y caballero (7): en eso se convirtió el noble. El *sportsman* era identificado entonces con lo que actualmente entendemos por *gentleman*; no se puede ser *sportsman* si no se es *gentleman* (8). Y la vida del *gentleman* transcurría recorriendo sus tierras a caballo y continuando las tradiciones ancestrales.

La pintura recogerá ampliamente las actividades rurales de la aristocracia, es decir, la caza, el tiro y la observación de los ejercicios de los caballos de carreras. (figs. 1 a 5; diaps. 90 a 93)

Pero el deporte no nació solamente de una imitación, de una degeneración de una época desaparecida. No designaría en ese caso nada más que a un número restringido de actividades. Los nobles deportistas encontraron el sistema de añadir, a esos ejercicios aristocráticos tradicionales, los juegos de origen popular. A mediados del siglo XVIII apareció el *patronised sport*. La aristocracia promueve los juegos populares, los fomenta con recompensas. Los practica incluso por su cuenta. En ocasiones, el noble, no rechaza la posibilidad de practicar los juegos del pueblo. Pero el deporte noble no hace otra cosa que tomar prestados los juegos del pueblo para transformarlos, renovarlos. No los deja en su

forma original. (9) Bien pronto, la burguesía, que procuraba imitar a la nobleza en sus actividades específicas, esgrima y equitación, la imita también en estos juegos.

#### 7.3.1. La situación en Gran Bretaña

Johann Georg Kohl (1808-1878) nos describe los comienzos del deporte moderno en su relato "Tierra y gentes de las Islas Británicas". Gracias a él nos enteramos de que "destacados miembros de ambas casas del Parlamento" se ocupaban de "colocar la práctica del deporte nacional bajo una dirección sólida, general y legalizada", lo cual debía de ser llevado a cabo a través del National Gymnasium. Los habitantes de la isla tenían en tal estima al deporte, sigue contando el mismo autor que, hablaban de él en todas sus reuniones de sociedad. Nos cita varios periódicos deportivos ingleses, y nos informa de que incluso el "Times" le dedicaba espacios habituales bajo el título "Sportting intelligence". Y dado que el idioma alemán no poseía una palabra equivalente a la inglesa "sport", recomienda la adopción de tal vocablo, que permitía designar a juegos de todas clases: caza, carreras, lucha, remo, pelota, etc.

Según este autor todo el país estaba poseído de un "sporting spirit", que alcanzaba por igual al pueblo y a la nobleza y afirma que no era raro ver a muchos trabajadores haciendo carreras por el parque, a las cinco de la mañana, antes de empezar el trabajo. Los deportes descritos con más detalle por Kohl son: el boxeo, practicado en los "sporting-houses" ante la "fancy people", la lucha, el "pedestrianism", el lanzamiento de martillo, todos los juegos de pelota, la natación, la inmersión, el remo, la navegación, la caza, la pesca, la equitación, las carreras de galgos, el ataje de osos, bueyes y asnos y la lucha de gallos.

#### 7.3.1.1. El boxeo.

La historia del boxeo inglés empieza en el siglo XVI, pero la primera escuela de este deporte fue abierta en 1720 en Tottenham Court Yard por el maestro James Figg (1684-1734). El primer libro didáctico sobre la materia fue publicado en 1747 por el capitán John Godfrey. John Broughton (1704-1789), uno de los seguidores de Figg, es considerado como el padre de la "ciencia del boxeo". Fue él quien creó las primeras reglas (10), en 1743, que ya señalan el valor social que más tarde habría de tener dicho deporte: "Las clases altas, además de proteger la floreciente vida del boxeo, envían a sus representantes al cuadrilátero, si no en competiciones públicas, por lo menos con ocasión de los entrenamientos. Actúan, además, en forma de organizadores de campeonatos y sufragadores de premios".

Los boxeadores eran invitados a gran número de reuniones sociales de la nobleza. Lord Byron nos ofrece un ejemplo de amistad entre aristocracia y deporte. El poeta visitaba con frecuencia la escuela de boxeo de John Jackson (1760-1845), situada en el barrio de Albany, y en ella sostenía numerosos combates, incluso con el maestro, a quien parece que unía una buena amistad. Jackson había sido, en el periodo comprendido entre 1795 y 1803 el mejor boxeador de Inglaterra, por lo cual constituía el centro social del deporte, y más concretamente, el eje alrededor del cual giraba el Pugilistic-Club, fundado por los entusiastas del boxeo, y cuyas iniciales, "PC", llevó también lord Byron. Con motivo de las grandes competiciones se reunía toda la "society", a cuya cabeza figuraban el príncipe de Gales y el conde de Yarmouth.

El boxeo se fue codificando cada vez más. En 1838, las reglas del London Prize Ring mejoraron considerablemente las ya existentes del siglo anterior. Una verdadera carta de boxeo será promulgada en 1866, por el Marques de Queensbury. El

boxeo inglés se convierte así, después de una larga gestación, en un conjunto regular, técnicamente definido, de competiciones perfectamente organizadas y que pasa a requerir un entrenamiento regular. Pero su repercusión en el arte, en estos momentos es realmente escasa. (fig. 6 y 7) Será su vocación de espectáculo y su vocación comercial, (fig. 8 y 9; diap. 94 y 95) (que le marcarán permanentemente, con las irregularidades que de estos hechos se derivan) las que le darán posteriormente una enorme auge. Los boxeadores aparecerán en las novelas policiacas, en el cine negro y esa imagen semilegendaria es la que recogerán los artistas. "Las historias de boxeadores son siempre escandalosas y se soportan gracias a una moraleja edificante. Son vidas ejemplares porque necesariamente acaban mal, y acaban mal porque por haber sido vidas gloriosas, gloriosas y ejemplares, todo se puede decir sobre ellas..." (11) En este sentido resulta emblemático el caso de Al Brown, amigo entre otros de Jean Cocteau, campeón del mundo de los pesos gallos, y a quien Eduardo Arroyo, que representó en diversas ocasiones a boxeadores (diaps. 96 a 98) e incluso escribió una obra teatral con este tema (diap. 99) consagró un libro (12) (fig. 10 a 12; diaps. 100 a 102). Pero no será el único artista que representará boxeadores pintados o esculpidos, Carrà, Boccioni, Balla, Dunoyer de Segonzac, Picasso, Archipenko, Marcel Gromaire (fig. 13; diap. 103), Baugniet (figs. 14 y 15; diaps. 104 y 105), Karl Hubbuch (fig. 16; diap. 106), Raoul Dufy (fig. 17; diap. 107) y otros... recordemos la enigmática nota de Marcel Duchamp dentro de *la boîte verte* y fechada en 1913, se titula *Combat de boxe* y define: "Combat de boxe = trajectoire de la bille de combat". (13) (fig. 18; diap. 108)

El camino seguido por el boxeo no se corresponde exactamente con el desarrollo de la idea deportiva inglesa hacia su completa realización. Uno de los rasgos más originales del siglo XIX inglés será precisamente el de haber llevado a su forma casi definitiva sus especialidades más

características y que se encuentran en la actualidad entre las más representativas, de hecho, según algunos, son las que mejor merecen el nombre de deportes, son el atletismo y, sobre todo, los deportes colectivos de pelota, así como el remo y el tenis. Al lado de estos deportes, la fecundidad deportiva de los ingleses dará lugar a otros que llevarán la impronta de la iniciativa de este pueblo en materia de reglamentación y de invención de actividades físicas competitivas.

#### 7.3.1.2. El atletismo.

El atletismo del siglo XIX guardará estrecha relación con los *running footmen*. En 1660, fecha de la Restauración monárquica llevada a cabo por los Estuardo, existían numerosos corredores profesionales, que actuaban en los espectáculos circenses o estaban al servicio de la nobleza rústica en calidad de correos ligeros. Estos "Footmen" llevaban las noticias hasta la ciudad y precedían el coche de su señor para anunciar la llegada del mismo, cosa que no era nada extraordinario dadas las malas condiciones en que se encontraban los caminos, lo cual imposibilitaba que los coches se desplazaran con rapidez. Estos corredores participaban en competiciones a las que asistían sus señores, quienes apostaban grandes cantidades por sus respectivos servidores o premiaban generosamente al vencedor.

El interés por el pedestrismo creció sin cesar en Inglaterra. El primer libro sobre la materia, escrito en 1813 por Walter Tom, tenía un largo título: *Pedestrianism, or an account of the performances of Celebrated Pedestrians during the last and present Century with a full Narrative of Captain Barclay's public and private Matches, and an Essay on Training*. En 1911 se fundó la asociación "The Centurions", cuyos miembros eran atletas no profesionales que debían ser



capaces de cubrir en 24 horas las cien millas. Una relación de miembros del año 1929 totaliza 98 afiliados.

Ahora bien, los primeros campeonatos de atletismo ligero celebrados de acuerdo con reglas fijas lo fueron en Eton en el año 1845. Una competición parecida había tenido lugar un año antes en la Universidad de Dublin. Las diferentes universidades gustaban medir sus fuerzas en competiciones entre ellas. Es característico el ejemplo de Oxford y Cambridge cuyos enfrentamientos deportivos son ya una tradición. En 1850 se fundó la asociación atlética del colegio de Exeter de la Universidad de Oxford, que tenía por objeto organizar pruebas de carrera a pie y también lanzamientos. El ejemplo fue seguido por Lincoln. En 1855 en Cambridge apareció un club atlético en el Saint John's College. El cinco de marzo de 1864 pudo leerse en el "Times" este lacónico anuncio: "El cinco de marzo, a las doce del día, empezarán los juegos atléticos entre Oxford y Cambridge." (14) En efecto, las dos universidades ya habían organizado, desde 1857 Cambridge, y desde 1860 Oxford, sus primeros campeonatos.

Inicialmente se celebraban carreras cortas, medias y largas, posteriormente se introdujeron las carreras de vallas y obstáculos. Resulta curioso comprobar como en las primeras competiciones de este tipo aparece la influencia de las pruebas hípicas tanto en el atuendo de los corredores como en el tipo de obstáculos que se colocaban. (figs. 19 a 24)

Posteriormente se introdujeron en las competiciones los saltos de altura (fig. 25 y 26), longitud (fig. 27) y con pértiga (fig. 28). Finalmente, entraron a formar parte de las pruebas el lanzamiento de pelota de críquet y el de bola (figs. 29 y 30). Más tarde apareció el lanzamiento de martillo (fig. 31 y 32) sustituyendo al de pelota de críquet. Sin embargo los lanzamientos y saltos parece que suscitaron menos interés que las carreras. La explicación que da Bouet a este

hecho es que "la passion de la vitesse était liée à l'industrialisme en expansion, chez une nation lancée à la conquête du monde". (15)

Entre las causas que favorecieron la implantación del atletismo, es necesario señalar el importante papel desempeñado por la difusión de las actividades deportivas en las Public-Schools y en los Colegios universitarios, pero el margen de éstos, se fundaron asociaciones "civiles", tales como el London Athletic Club en 1866. Ese mismo año los delegados de las distintas asociaciones no profesionales se pusieron de acuerdo para organizar campeonatos nacionales. El organismo central se llamó Amateur Athletic Club. En la misma época, las carreras profesionales tenían, por ejemplo en la gran ciudad industrial del Manchester, una gran importancia, llegando a congregarse a 30.000 espectadores para presenciar la carrera de una milla. Esta dicotomía de un sector profesional cada vez más organizado y un sector *amateur* cada vez más extendido no significó, contra lo que pudiera esperarse, la división del deporte, sino que esta dualidad contribuyó a suministrar una de las dialecticas de su progreso.

Tenemos por tanto que el atletismo, uno de los núcleos del deporte contemporáneo, fue reinventado por los ingleses, sin que la idea de resucitar la tradición de los ejercicios griegos de estadio haya, al parecer, jugado ningún papel.

#### 7.3.1.3. Deportes *mecánicos*.

El remo es uno de los primeros deportes que se denominan "mecánicos". Este adjetivo se aplica para designar la transformación del trabajo muscular humano aplicado a un ingenio de desplazamiento. (16) En este tipo de deportes la evolución del material se irá vinculando a las nuevas posibilidades de la tecnología.

El remo, otro de los deportes que pueden considerarse típicamente ingleses, es "par le goût de l'effort, le sens de la compétition, la recherche de la performance, la nécessité d'un entraînement systématique, le parent le plus proche de l'athlétisme". (17) A fines del siglo XVIII y principios del XIX fue cuando experimentó grandes avances, aunque anteriormente ya se habían celebrado campeonatos en el Támesis, cerca de Londres.

Al igual que en el caso del atletismo, serán las Universidades, Eton, Oxford y Cambridge sobre todo, las que contribuyan decisivamente a la extensión de este deporte, especialmente a partir de 1829 en que se iniciaron los encuentros entre Oxford y Cambridge. Sin embargo en esta actividad se producirá un fenómeno inverso al que podemos ver en el atletismo donde, en buena medida, en un primer momento fue una actividad profesional, mientras que en el remo, el profesionalismo aparece bastante después que el amateurismo. Esto marcará decisivamente las sociedades de remo, en las que se dará una rígida segregación entre los amateurs y los profesionales. De ellas provendrá, en 1861, los primeros prejuicios contra los profesionales. En 1880 se continua esta actitud de ostracismo negándose el título de amateurs a los obreros, a los artesanos, a los jornaleros: el amateur, en remo, no podía ser por lo tanto nada más que un *gentleman*, no era por lo tanto una cuestión de ganar o no dinero con el deporte. "Car, tout au moins dans la première partie du siècle, la question des avantages financiers tirés du sport n'était pas vitale: en 1831, les équipes d'Oxford et du Leander Rowing Club ramèrent à Henley pour 200 livres et personne ne songea à cause de cela qu'ils perdaient et leur titre de gentleman et celui d'amateur", afirma McIntosh. (18)

El deporte contemporaneo heredará estos prejuicios, pero se centrará en el hecho de cobrar o no por realizar la actividad deportiva. Así lo recoge la Carta Olímpica hasta la

olimpiada de Seul (a partir de ese momento la actitud del C.I.O. cambiará) y así lo puso de relieve Samaranch en su discurso de toma de posesión en la Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona cuando afirmó que "una de las características del deporte es la ausencia de toda motivación utilitaria. El deporte es esencialmente una actividad gratuita... el deporte es lo contrario del trabajo. Lo que nos lleva a constatar que cuando el dinero es el objetivo inmediato de una actividad humana, no nos hallamos ya en el terreno deportivo." (19)

Dentro de los deporte "mecánicos" un caso muy especial lo constituye la bicicleta. Lo que más tarde había de convertirse en "Ciclismo" empezó siendo tan sólo una carrera encima de ruedas. (20) En 1875 tuvo lugar en Birmingham una carrera de 12 horas de duración. El mismo año se celebró una competición en Londres, en la que el número de horas se elevó a 18. Ahora bien, la bicicleta actual se considera que proviene de la inventada, y puesta a la venta en 1880 por la *Tangent and Coventry Tricycle Company*. La invención inglesa será considerada como un disparate por los aficionados, la ruptura con lo existente hasta entonces es total: de la "grand-bi", en la que las piernas hacían girar "directamente" la enorme rueda delantera con los pedales que ésta llevaba acoplados (fig. 33 y 34), pasamos a la tracción con cadena sobre la rueda trasera. Esta innovación parece destinada a un museo de curiosidades y rarezas y es casi olvidada, hasta que en 1885 la *Rover* lanza al mercado una bicicleta de estas características pero con otra innovación, una reducción importante del diámetro de las ruedas. A partir de ahora será la dimensión del piñón la que condicione el desarrollo del pedaleo. (fig. 35)

La bicicleta se vincula a la industria y por lo tanto será objeto de publicidad. Si revisamos los antiguos carteles publicitarios veremos como sus personajes, normalmente

femeninos, recomiendan tal o cual marca de bicicletas o neumáticos. Los artistas no dudan en pintar carteles anunciándolas, Toulouse-Lautrec dibuja sus corredores para la marca de cadenas Simpson en 1896. (fig. 36) Pero además, la bicicleta, parece haber ejercido una extraña fascinación sobre los artistas, el propio Goya, como vimos anteriormente, dejó constancia de esa "modernidad".

Durante el siglo XX abundarán los ejemplos: Fernad Léger (fig. 37; diap. 109), Karl Hubbuch (figs. 38 y 39; diaps. 110 y 111), Marcel-Louis Bagniet (fig. 40; diap. 112), Berthe Coulon (fig. 41; diap. 113), Jean Hélion (fig. 42; diap. 114), Laszlo Moholy-Nagy (fig. 43; diap. 115), Boccioni (fig. 44; diap. 116), Tadini (fig. 45; diap. 117), Metzinger (diap. 118), Roger Van de Wouwer, (fig. 46; diap. 119), por citar algunos, las incluyen en sus obras. Sin embargo hay tres artistas que merecen especial mención: Marcel Mariën con su obra "La conquête de l'air" (fig. 47; diap. 120) y muy especialmente con su "Ubucycle" (fig. 48; diap. 121), y sobre todo Marcel Duchamp por su "Rueda de bicicleta" (fig. 49; diap. 122) y Pablo Picasso por su "Cabeza de Toro". (fig. 50; diap. 123) Estas dos últimas obras, realizadas con fragmentos de bicicleta, podrían servir de emblemas a una parte del arte del siglo XX.

#### 7.3.1.4. Otras actividades.

Probablemente debido a la tradición escocesa es por lo que fueron (y siguen siendo) muy populares los ejercicios de fuerza, especialmente los levantamientos de pesos y lanzamientos de troncos o de martillo. Sumamente característico del desarrollo del deporte inglés (y del americano posteriormente), es la gran importancia concedida a la fuerza física en sí.

De origen escocés es igualmente el golf. "María Estuardo, según el decir de sus enemigos, pocos días después de haber hecho asesinar a su marido Henri Darnley fue vista jugando al golf en los campos cercanos a Seton. Pues el golf era entonces en Escocia la diversión real por excelencia." (21) Jacobo I, al unir las dos partes de la Islas Británicas, introdujo el golf en el sur. A partir del siglo XVIII nacieron en Escocia muchas sociedades de golf, como el Edinburg Burgess Golfing Society (1735), que reunía a los burgueses de la ciudad de Edimburgo, o como el club de Saint Andrews (1742) que por un decreto de Guillermo IV, firmado en 1834, tuvo derecho a llamarse "The Royal and Ancient Golf Club of Saint Andrews." Pronto, mucho más pronto que los otros deportes modernos, el golf tuvo su código: fue redactado en el siglo XVIII por los miembros del real y antiguo club.

Dos cosas importantes debemos de señalar dentro de esta modalidad deportiva: en primer lugar la creación de competiciones "open", es decir abiertas a todos, amateurs y profesionales, a partir de 1860 y la importancia que el progreso de la industria química tuvo en la evolución del material: las pelotas de gutta-percha (1848) permite golpes mucho mas largos a lo que tambien contribuirá la modificación de la cabeza del palo en 1880. Todo ello obligará a aumentar considerablemente la longitud de los recorridos, necesitándose grandes (y cuidadas) extensiones de terreno, lo que propició el que se mantuviese como un deporte de élite. (figs. 51 a 71)

A las modalidades deportivas originarias de la isla debemos de añadir la aceptación que tuvieron actividades comunes a todos los paises, como la natación (fig. 72) o en otras partes del mundo, como el montañismo, el esquí o el patinaje sobre hielo (fig. 73; diap. 124), aunque en ocasiones se "adaptan" a los gustos locales, uno de los cuales era, como ya hemos mencionado, la hípica. (figs. 74 y 75)

Un buen ejemplo de la aceptación, mejor dicho, integración, nos lo proporciona el tenis. Su origen era el llamado *jeu de paume courte* francés (diaps. 125 a 133), pero en éste país fue siendo abandonado poco a poco mientras que en Inglaterra fue ganando adeptos. Un oficial inglés, el Major Clopton Wingfield, en 1874 lo lanzó con el nombre griego "Sphiristike". (22) A pesar de que tanto dicha denominación como las medidas propuestas por Wingfield no tardaron en desaparecer, quedó lo que su inventor había llamado "a new and improved portable court for playing the ancient game of tennis". La contribución más importante de Wingfield fue la de liberarlo de todos los artificios que lo aquejaban como juego de salón, convirtiéndolo en un ágil juego al aire libre practicado con raqueta, pelota y cuerda.

Géo-Charles, que se autodefine como "Poeta Olímpico" dice del tenis: "La jeune fille en blanc/ a lancé son coeur blanc/ par-dessus le filet mystérieux/ de la vie." Ese es el color del tenis, el blanco, y es un deporte en el que los artistas parecen complacerse en representar a la mujer practicándolo. (fig. 76 a 87; diap. 134 a 137)

#### 7.3.1.5. El críquet: reparto de papeles.

La nobleza aceptó medirse en el terreno del críquet con el pueblo: los equipos de *gentlemen-players* se enfrentan a simples *players*, no gentlemen. El deporte, en otro tiempo privilegio aristocrático, se generaliza y se altera. Es necesario sin embargo señalar que la emancipación del deporte de sus prejuicios inciales no se producirá nunca completamente; sus orígenes no dejarán de detectarse en algunos de sus rasgos. Así, aunque no exista nada más que un deporte, una diferencia de orden moral subsistirá entre los deporte nobles (equitación, esgrima, remo...) y los propios de los *rurales*. Por otro lado el deporte británico exigirá ser

practicado por los amateurs, es decir, hombres que se niegan a asociar el deseo de la victoria al de ganancia o mejor dicho, se niegan a vincular el deporte con el trabajo.

El criquet se convertirá en un deporte que hará convivir distintas clases en el interior del juego, pero con un reparto de papeles en función de la clase social. (fig. 88 a 94)

Este juego, que existía ya en la Edad Media, estaba sin embargo prohibido, como la mayor parte de los juegos populares, a las clases inferiores por parte de la aristocracia, ya que si jugaban, evidentemente no trabajaban.

A mediados del siglo XVII, sin embargo, la aristocracia se pone a jugar al criquet. Todas las clases sociales participan, bien como espectadores o como jugadores, pero a partir de ese momento será la aristocracia la que dirija y la que controle el juego. Para la aristocracia inglesa el criquet se convierte en un medio de mantener contacto con el resto de la población, y de acrecentar su prestigio: su estatus en el criquet no hace nada más que reflejar su estatus fuera de ese deporte y contribuye a mantenerlo, reforzando su dominio y su autoridad, dejando constancia de su pertenencia a una determinada clase social. (fig. 95 a 99) Los resultados obtenidos en los encuentros entre equipos dirigidos por dos lores rivales tienen su importancia, y un buen número de palafreneros, jardineros, o guardabosques son contratados en el terreno de criquet. Pero hacia fines del siglo XVIII, los aristócratas comienzan a abandonar el criquet y de 1820 a 1870 aparecen dos versiones del mismo deporte practicado de modo paralelo.

La pequeña nobleza (the gentry) (fig. 100 a 104; diap. 138) juega al criquet bien en sus propiedades en el campo o bien en los clubs (fig. 105) de donde son expresamente



excluidas las clases inferiores, con excepción de algunos jugadores excepcionales cuyos servicios son contratados para la ocasión. Pero la pequeña burguesía practica también el criquet, y son algunos individuos aislados de este grupo los que introducen el profesionalismo. Los *professional elevens* realizan giras que atraen a grandes masas y cobran grandes sumas, escandalizando a los gentlemen. Pero el criquet profesional desaparece hacia 1870.

La cuarta época es la del *county cricket* (un campeonato donde son representado no las ciudades industriales, sino los antiguos condados) y el *test cricket* (partidos internacionales entre países del Imperio Británico: en principio Inglaterra, Australia, Africa del Sur, Nueva Zelanda, más tarde la India y las Antillas) (fig. 106 a 108). Esta época comienza en 1873, y dura hasta después de la Segunda Guerra Mundial.

En la época en que los obreros adquirieron el derecho al ocio (los años 1880), el criquet se convirtió en el deporte nacional del verano. El aristocrático club M.C.C. (Marylebone Cricket Club) fue reconocido como autoridad competente para decretar las leyes y para organizar campeonatos y partidos internacionales. En el criquet convivirán el amateur y el profesional: los dos juegan uno al lado del otro en el mismo equipo, pero en el interior del juego y en todo lo que le rodea, viven en mundos separados.

En el terreno el lugar que permite expresar la individualidad y el vigor es el de *batsman*, y se encuentra ocupado, excepto en contadas ocasiones, a los jugadores llamados "amateurs"; lanzar la pelota (bowling) o correr para recogerla por los grandes terrenos (fielding), tareas más monótonas, son llevadas a cabo por los profesionales.

Ambas categorías de jugadores tienen cada una su vestuario y su comedor (un partido de criquet se juega a lo

largo de todo el día y durante varios días); amateurs y profesionales no entran en el terreno por la misma puerta; en los desplazamientos se hospedan en hoteles distintos y viajan en primera y en segunda clase respectivamente.

Poco a poco estas diferencias se iban anulando. Pero en los años 1950 todavía, el espectador iniciado (y todos lo eran) podía reconocer a los *gentlemen* porque sus iniciales precedían a su apellido en el programa y en las notas de prensa (fig. 109). En esta época el capitán de un equipo de críquet era casi siempre un amateur, y si los profesionales habían logrado entrar en la élite de los *batsmen*, no había casi ningún amateur especializado en el lanzamiento o en recoger la pelota.

La distinción entre amateurs y profesionales será abolida en 1962.

#### 7.3.1.6. Deportes colectivos de pelota.

La imagen del deporte moderno no sería lo que es sin los grandes juegos deportivos de pelota por equipos, especialmente sin el fútbol y el rugby.

Desde fines del siglo XIV hasta finales de 1820, se practicaron, entre las clases populares, juegos de pelota que presentaban variaciones de unas localidades a otras y mucha improvisación, pero que tenían en común el enfrentar a dos "equipos" formados por docenas de voluntarios que se peleaban por la posesión de una pelota. Estos juegos (*soule*, *hurling*, etc.) han sido considerados como las raíces del fútbol, pero su forma reglada, delimitada, codificada es obra de la Inglaterra del siglo XIX, y no fue solamente una modificación de esos juegos antiguos, fue una verdadera transformación. De lúdicos pasaron a deportivos. Perdieron su primitiva forma de

grandes "peleas" para transformarse en verdaderas competiciones que seguían una organización y unos reglamentos que constituyeron poco a poco una especie de legislación sobre las relaciones dentro de los grupos, a imagen de aquella sobre la que la sociedad industrial y comercial tenderá poco a poco a asentar sus estructuras.

Desde 1820 a 1870, (fig. 110 a 113) el fútbol fue un deporte practicado solamente por los jóvenes de la élite inglesa, alumnos de las *public schools*, estudiantes de las universidades de Oxford y Cambridge, y después por los antiguos alumnos de estos mismos centros. Este fútbol de élite fue un deporte, como hemos dicho, reglado y codificado, pero no sólo por las reglas escritas sino también por el código del *gentleman* que regía las relaciones entre los jugadores. Este fue un juego muy individualista: cada equipo se redujo a once jugadores, de los cuales ocho eran los "delanteros", encargados de conducir el balón hacia el campo contrario para tratar de introducirlo en la meta, pero sin combinar jugadas y sin que el balón fuese "pasado" de un jugador a otro.

Desde 1880 a principios de los años sesenta, la inmensa mayoría de los que jugaban al fútbol o que asistían a los partidos entre equipos de profesionales, eran obreros de las grandes ciudades industriales. En ese fútbol obrero la cooperación entre los jugadores era muy importante, (los jugadores se pasaban el balón) y la división del trabajo era similar a la vida real, con once lugares específicos. El juego era rápido, directo, poco técnico y... absorbente para los miles de espectadores que se identificaban con su club y su equipo.

El juego de pelota del pueblo pre-industrial fue una actividad prohibida, proscrita por innumerables decretos, leyes y edictos de las autoridades tanto políticas (el rey, el parlamento, las instancias locales) como religiosas. Es

preciso recordar que a menudo los encuentros constituían una amenaza para el orden público, y que eran a veces un simple pretexto para reunir a una masa para manifestaciones políticas o sociales. Ante la popularidad de estos juegos, los poderes públicos no pudieron nunca aplicar las prohibiciones debido a la falta de medios. El aspecto espacial del problema es interesante: las fuerzas del orden público no podían controlar estos encuentros dado que en ocasiones las porterías se encontraban separadas por algunos kilómetros.

Por el contrario, durante la época del fútbol de las *public schools* y de las universidades, las distracciones populares fueron simplemente eliminadas. La industrialización y el urbanismo dieron a las autoridades la posibilidad de controlar a la clase popular convertida en clase obrera. El ejército y una policía remodelada y más eficaz hicieron posible la aplicación del arsenal de prohibiciones. Desaparecido como deporte popular, el fútbol pudo sobrevivir, paradójicamente, en los recintos privilegiados de las *public schools*, donde se practicará solamente durante unos años, ya que una vez que los obreros tomen posesión de esta actividad, la mayor parte de los gentlemen abandonarán el fútbol por el rugby, fieles al "amateurismo".

La historia del rugby inglés confirma la idea de que el deporte es la ocasión propicia para una segregación entre clases sociales. A pesar de una prehistoria común, el esquema no es el mismo que el del fútbol. Hasta mediados del siglo XIX, la distinción entre *football association* y *football rugby* no existió. Fue a partir de la definición de un código que permitiese el enfrentamiento entre las escuelas, seguido por la formación de clubs, donde jugaban los antiguos alumnos de las diferentes escuelas, cuando la escisión entre fútbol y rugby se concretizó. Cuando en 1863 la Football Association adoptó las reglas que prohibían a los jugadores tocar el balón con la mano, (fig. 114 y 115) ciertos clubs se negaron a

seguir este código y terminaron por fundar la Rugby Union en 1871.

Una vez definido el nuevo código, los ex-alumnos de las *public schools* libraron contra el profesionalismo una dura batalla que culminará con la prohibición definitiva de éste en 1893. Dos años más tarde se fundó, en el norte de Inglaterra, la Rugby League, una "liga" de clubs semi-profesionales que disputaban un campeonato: es el nacimiento del rugby a XIII, cuyas reglas se distinguirán en varios aspectos del rugby a XV o *rugby union*.

Resumiendo, mientras que el fútbol fue siempre el monopolio de una clase, en el rugby inglés se dan dos versiones paralelas de un mismo deporte. La distinción entre las dos versiones no estriba en la diferencia de los medios necesarios para practicar el deporte, sino en la simple segregación entre clases sociales: en Inglaterra el rugby a XV quedó como el deporte de una élite social, mientras el rugby a XIII fue un deporte obrero practicado casi exclusivamente en el norte industrial del país.

#### 7.3.2. Notas bibliográficas

(1) Para la descripción de las distintas actividades he utilizado Carl DIEM: Historia de los Deportes y el de HIRN Ursprung und Wesen des Sports, de los que he tomado los datos, aunque no la interpretación que hacen de ellos, ya que no la comparto.

(2) La conexión con la cultura grecorromana significó el descubrimiento de la medicina griega, que supuso el contacto con Galeno e Hipócrates, y por lo tanto con la gimnástica médica; los árabes, por su parte, difundieron a través de N. Leoniceus y T. Linacre (Cambridge) gran parte de estos conocimientos al mundo occidental. "De sanitate tuenda", la obra en que Galeno había discutido la contribución del ejercicio a la salud y los había clasificado por sus efectos particulares sobre el organismo, fue publicada de nuevo en París en 1517 y atrajo la atención de los médicos humanistas, hasta el punto de publicarse en ese mismo siglo, doce libros sobre la gimnástica médica y, dedicarse desde entonces en los manuales de medicina unos capítulos, a la consideración de los ejercicios corporales como medios para conservar la salud.

(3) Cf. ULMANN, J.: De la gymnastique aux sports modernes, pags. 155-6.

(4) Se dice también *desporter* en el sentido de divertirse o distraerse. La expresión *se desporter* existe en Rabelais y significa divertirse (cf. BLOCH y von WARTBURG, *Diccionario etimológico de la lengua francesa*, 43 ed., 1964, s.v. *sport*). *Desporter* viene evidentemente de *deportare*. Pero la lengua latina, issu de *porta* y finalmente la raíz indo europea *per* (atravesar), significa: "emporter, rapporter o déporter". Sin embargo en la baja época nunca evoco diversion.

(5) En 1306, del *New English Dictionary*.

(6) En el *Basílikon Doron*, Juan I se dirige a su hijo: "Beware in making your sporters, your counsellors". (citado por HIRN, p. 22).

(7) La repercusión de estos temas en el arte inglés han sido ampliamente estudiado por Stephen DEUCHAR: Sporting art in eighteenth-century England, Londres 1988; Stella A. WALKER: British sporting art in the twentieth century, Londres, 1989; Sally MITCHELL: The Dictionary of British Equestrian Artists, Antique Collectors' Club Ltd. Suffolk, Inglaterra; Judy EGERTON: British Sporting Paintings, University of Washington Press, E.E.U.U., 1985.

(8) HIRN, p. 22, la definición que en los orígenes del siglo XVIII el *New English Dictionary* da de *sportsman*: "un hombre que se dedica al "sport" o le practica, mas particularmente que persigue o caza los animales salvajes o el jabalí por su placer".

(9) Cf. en HIRN, loc. cit., la historia del cricket (p. 47-52), la del remo (p. 52-5), la del boxeo (p. 55-62), del fútbol (p. 62-3), de las carreras de caballos (p. 63-4).

(10) Resumiendo esas reglas decían: "...ningún combatiente será declarado vencido si no queda en el suelo un tiempo convenido o si su cuidador no le declara vencido... Con el fin de prevenir cualquier disputa, en cada combate principal, los contrincantes al llegar al ring deben escoger entre los espectadores dos árbitros que solucionarán todo conflicto de una manera absoluta... Nadie debe golpear al adversario cuando esté en el suelo, ni cogerle por las corvas, ni por las nalgas, ni por ningún otros sitio más abajo de la cintura... En los combates secundarios el ganador debe recibir los dos tercios de la caja, que será fraccionada públicamente sobre el ring, a menos que se opongan por motivos privados". Citado por Jean Le FLOC'HMOAN: La génesis de los deportes, pag. 91. En



1747 fueron inventados por el profesor Jack Broughton los guantes para evitar que sus alumnos se lastimasen los puños al entrenarse.

(11) CALVO SERRALLER, F.: *Campeones mundiales de la derrota*, en El Paseante, nº 2, año 1985.

(12) E. ARROYO: "Panama" Al Brown Paris, J. C. Lattès, 1982.

(13) DUCHAMP, M.: Duchamp du signe écrits, Paris, Flammarion, 1975, pags. 94 a 96.

(14) Citado por Le Floc'hmoan: *op. cit.*, pag. 95.

(15) BOUET, M.: Signification du sport, éditions Universitaires, Paris, 1968.

(16) Referente a este tema es sumamente interesante la obra de Georges VIGARELLO: une histoire culturelle du sport. Techniques d'hier... et d'aujourd'hui, Ed. Robert Laffont, Paris, 1988.

(17) BOUET: *op. cit.*, pag. 332.

(18) Sport in Society, citado por Bouet, *op. cit.*, pag. 334.

(19) SAMARANCH, J.A.: El deporte en las bellas artes, Real Academia de Bellas Artes de SAN Jorge de Barcelona, 1974.

(20) Ya hemos mencionado anteriormente, al hablar de la obra de Goya, como fue la evolución de estas máquinas corredoras.

(21) Le FLOC'HMOAN: La génesis de los deportes, pag. 81.

(22) Respecto a si fue "invención" o "restauración", ingleses y franceses no parecen ponerse de acuerdo. Mientras que para los primeros, el Mayor Clopton incluido, fue un invento, para

los franceses, como Bouet o Bonhomme (De la paume au tennis),  
fue una "recuperación" del juego francés.

## FIGURAS



fig. 1.- George Stubbs: *La cacería de Grovesnor*.  
1762.



fig. 2.- Sir Henry Raeburn: *Robert y Ronald Ferguson de Raith*.  
Hacia 1786-89.



fig. 3.- Thomas Gainsborough: *Robert Andrews y su esposa*.  
Hacia 1749.



fig. 4.- George Stubbs: *La duquesa de Richmond y Lady Louisa Lennox viendo ejercitarse a los caballos de carreras del duque de Richmond.* Hacia 1759.



fig. 5.- George Stubbs: *"Gimcrack"* en *Newmarket Heath*, con su preparador, su jockey y su mozo de establo.  
Hacia 1765.





fig. 6.- Combate con los puños desnudos. *Journal illustré*,  
Paris, nº 84, 1865.

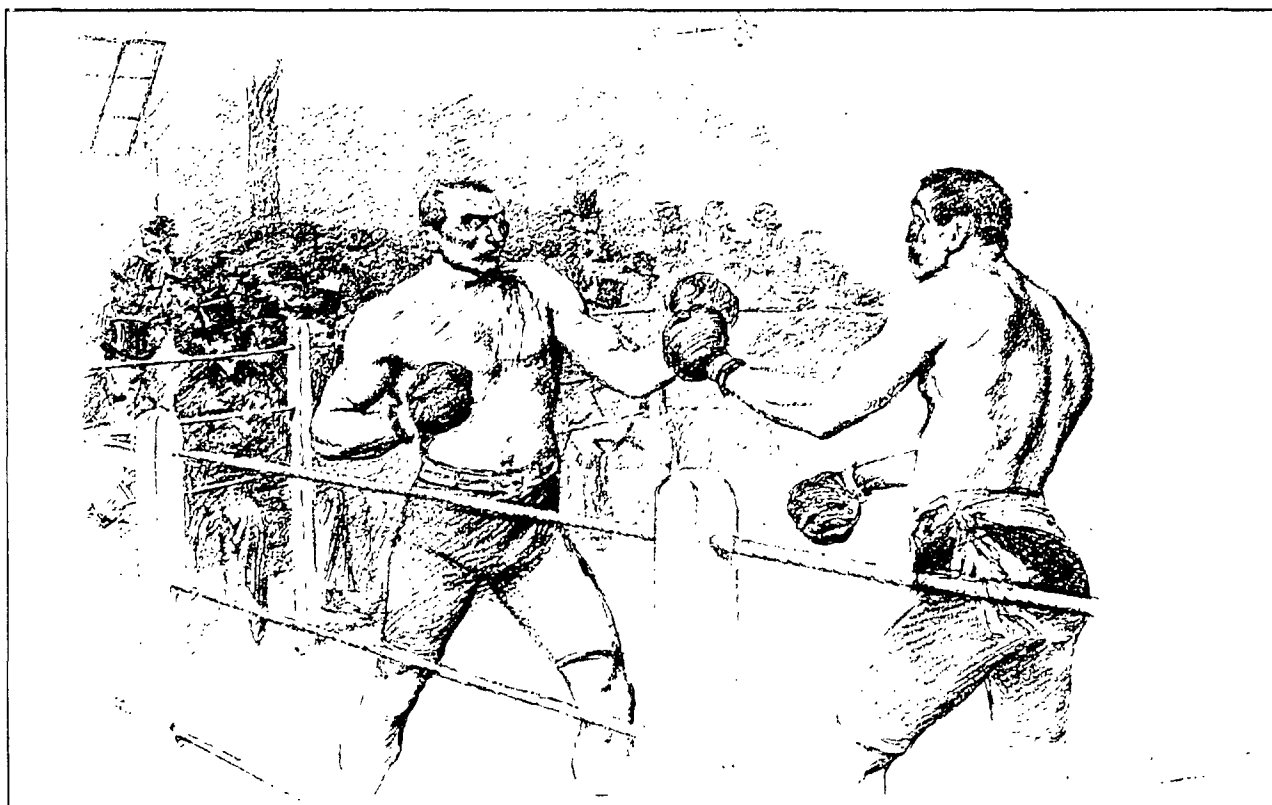


fig. 7.- Briscoll contra Charlemont. 1899. Colección Viollet.

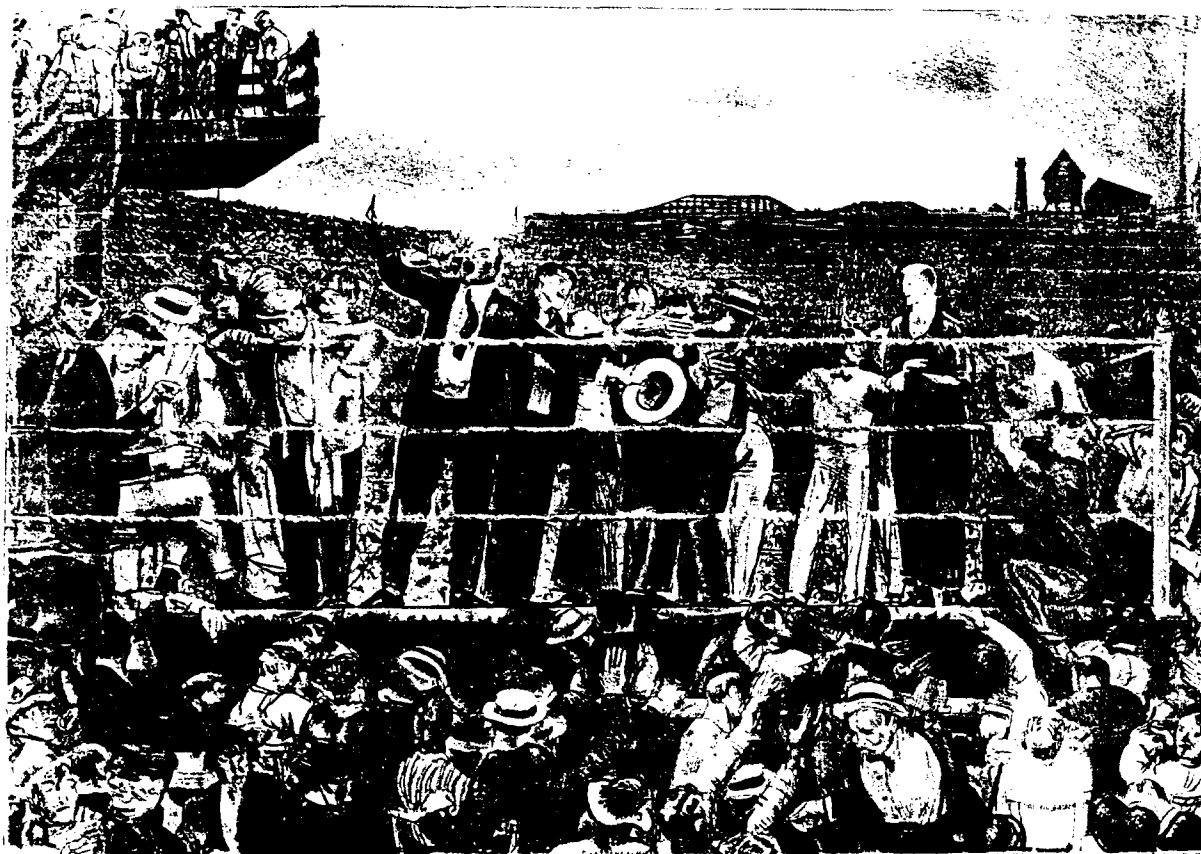


fig. 8.- George Bellows: *Presentando a George Carpentier*,  
1921. Hirschl & Adler Galleries Inc. New York.



fig. 9.- George Bellows: *Presentando a John L. Sullivan*,  
1916. Hirschl & Adler Galleries Inc. New York.

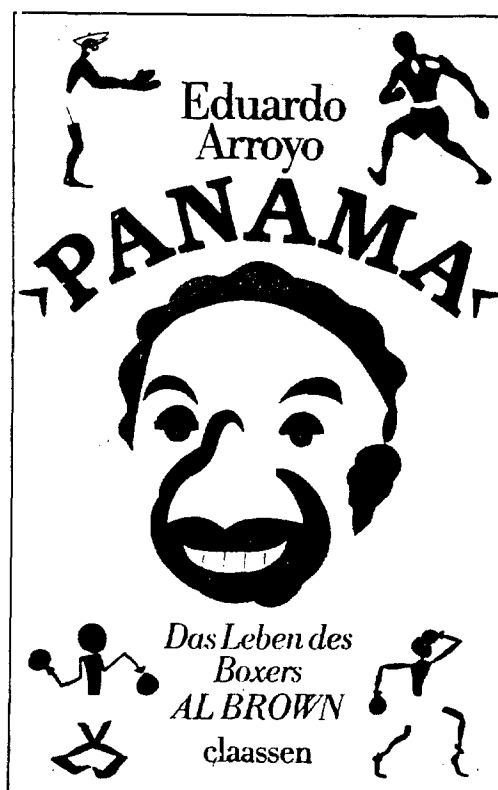


fig. 10.- Cubierta del libro de  
Eduardo Arroyo: "Panamá".



fig. 11.- Eduardo Arroyo. *Panamá*, 1981.

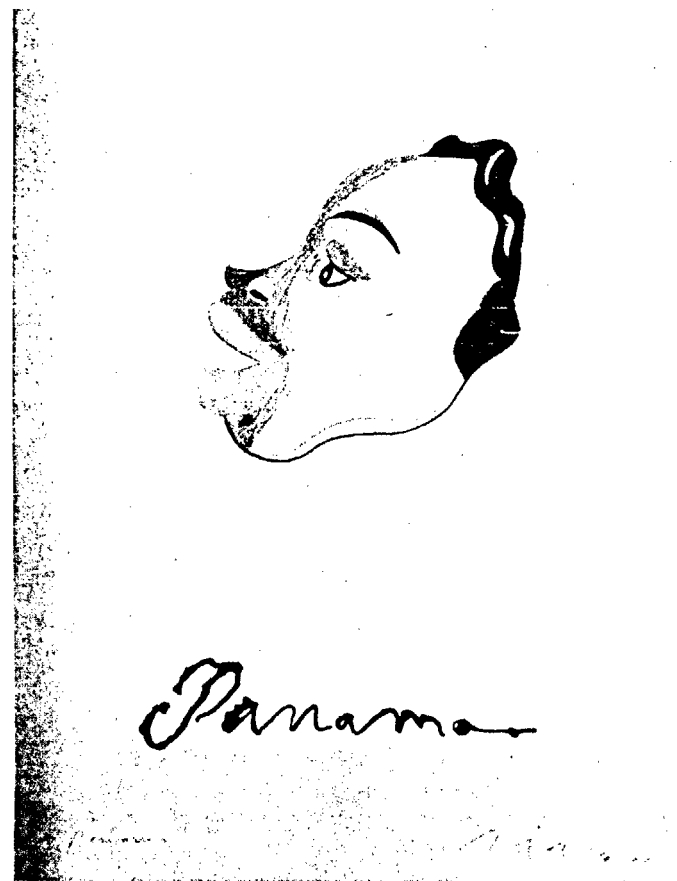


fig. 12.- Eduardo Arroyo. *Panamá*, 1981.



fig. 13.- Marcel Gromaire: *El boxeador*, 1922.

Museo de Arte Moderno de la ciudad de Paris.

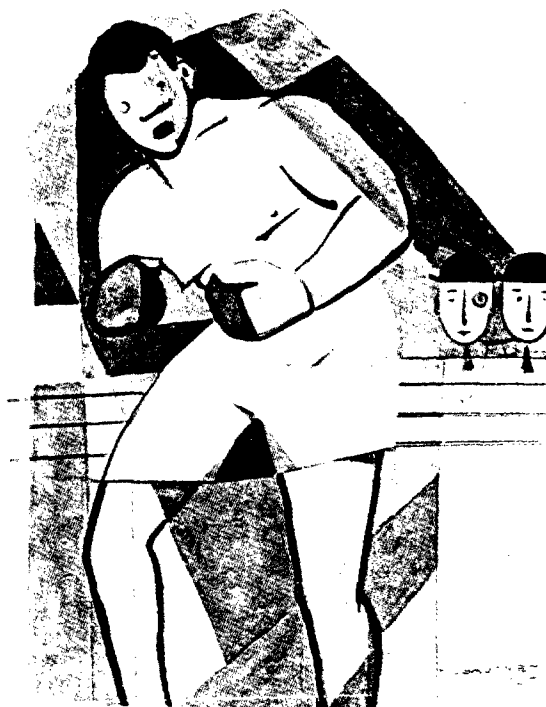


fig. 14.- Marcel-Louis Baugniet: *Jack Dempsey*, 1925.  
 Colecc. Marcel-Louis Baugniet, Bruselas.

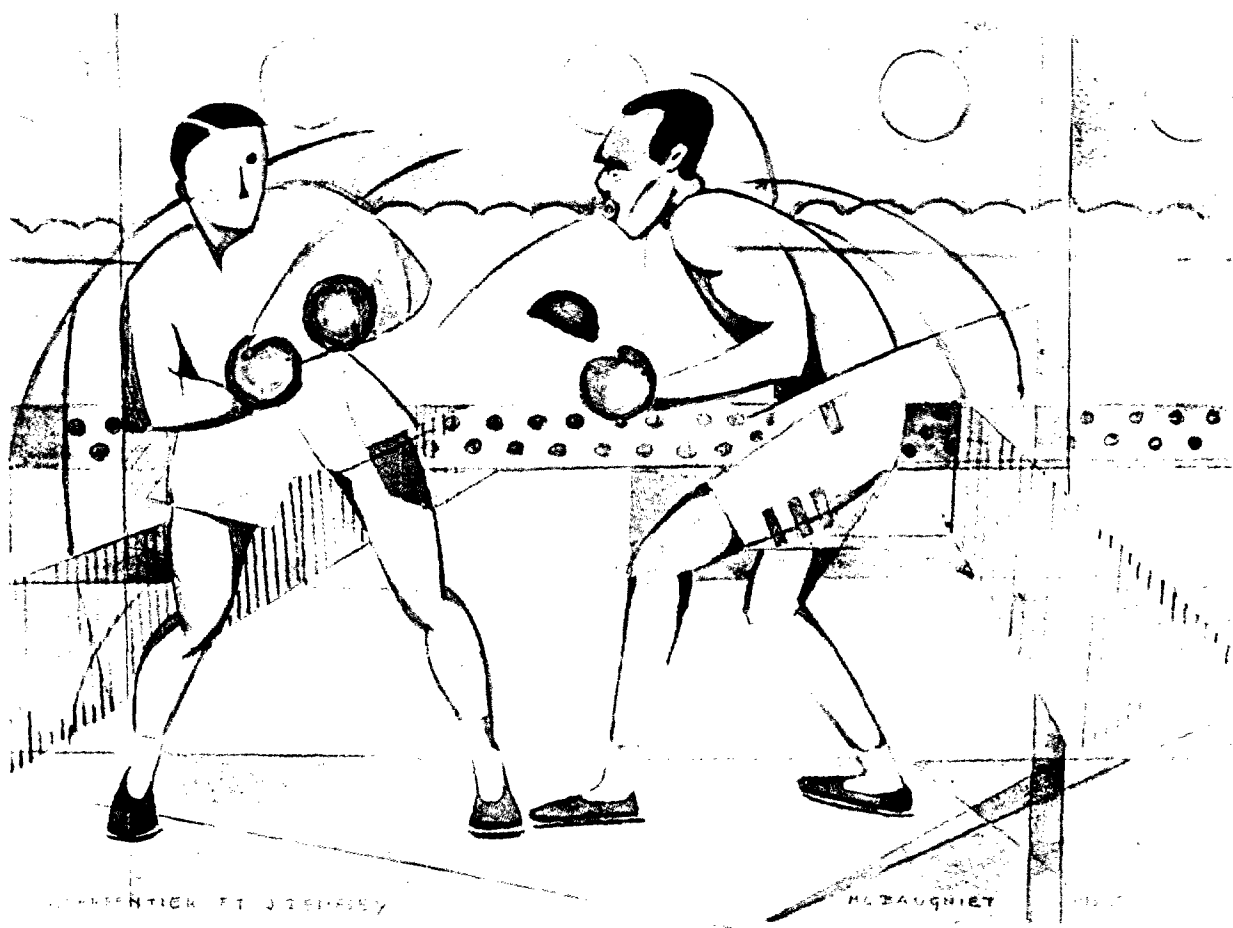


fig. 15.- Marcel-Louis Baugniet: *Carpentier contra Dempsey*,  
 1926. Colecc. Marcel-Louis Baugniet, Bruselas.

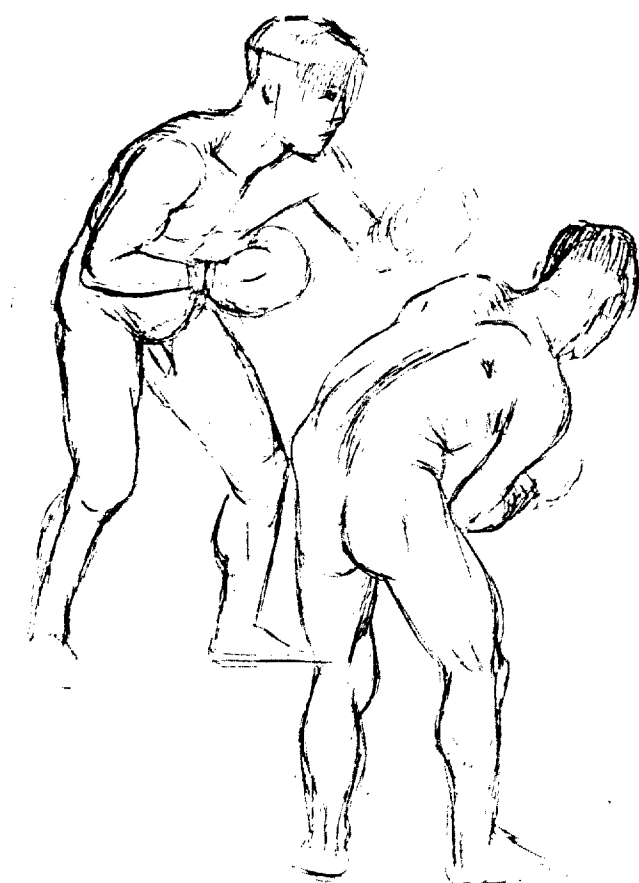


fig. 16.- Karl Hubbuch: *Boxeadores*, ha. 1928.  
Galeria Karl Flinker, Paris.

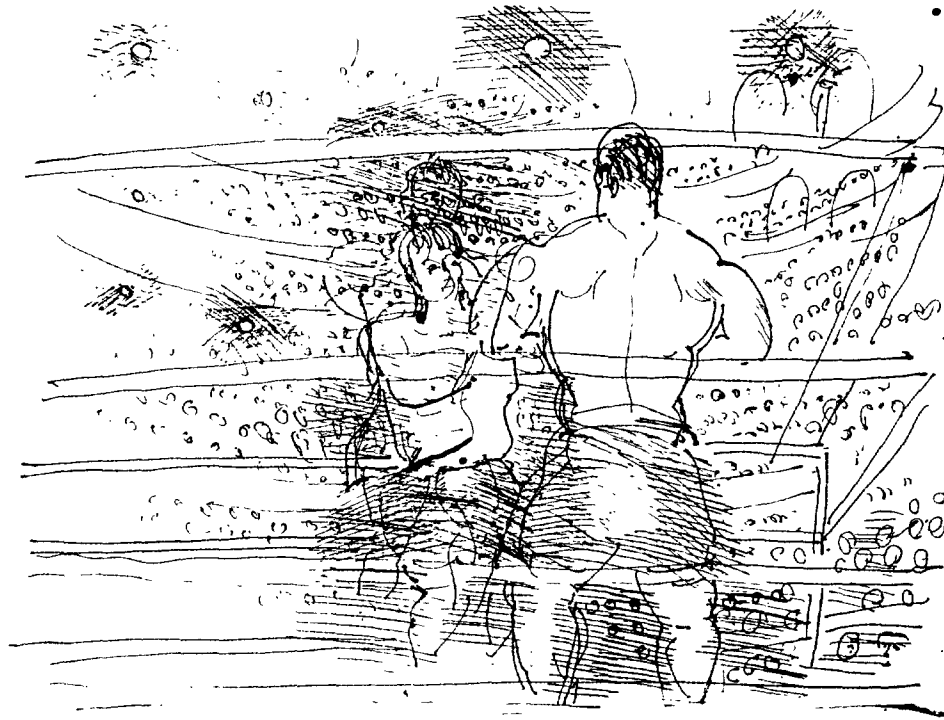


fig. 17.- Raoul Dufy: *La boxe*, 1932.  
Centro Georges Pompidou, Paris.

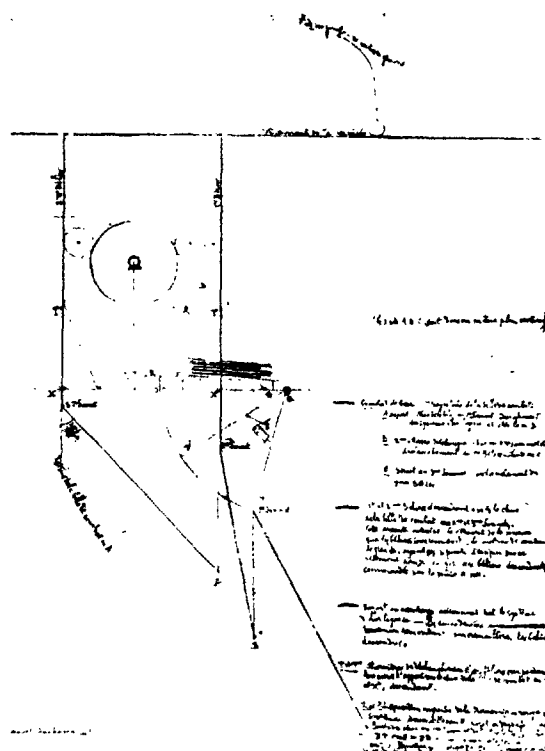


fig. 18.- Marcel Duchamp:  
*Combat de boxe*, 1913.





fig. 19.- El modelo hípico influye claramente en las carreras a pie. *Illustrierte Zeitung*, 1881.

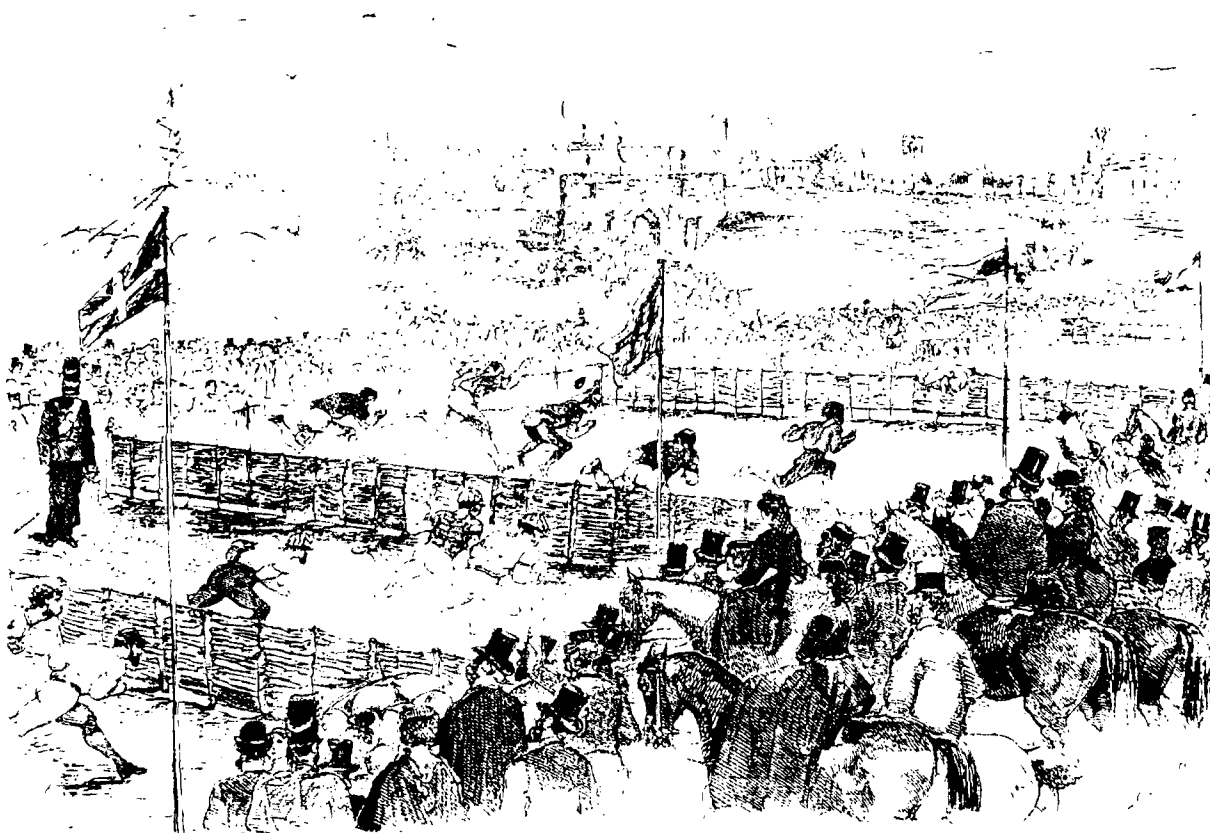


fig. 20.- Carrera de vallas en el colegio militar de la reina en Londres, 1867. *Le Monde illustré*, 16 de febrero de 1867.



fig. 21.- Estadio de Londres.

*Illustrated London News*, 1869.



fig. 22.- Corredores. *L'Illustration*, 1875.



fig. 23.- Carrera de vallas, *Graphic Newspaper*, 1871.



fig. 24.- Estadio de Londres, *Illustrated London News*, 1874.

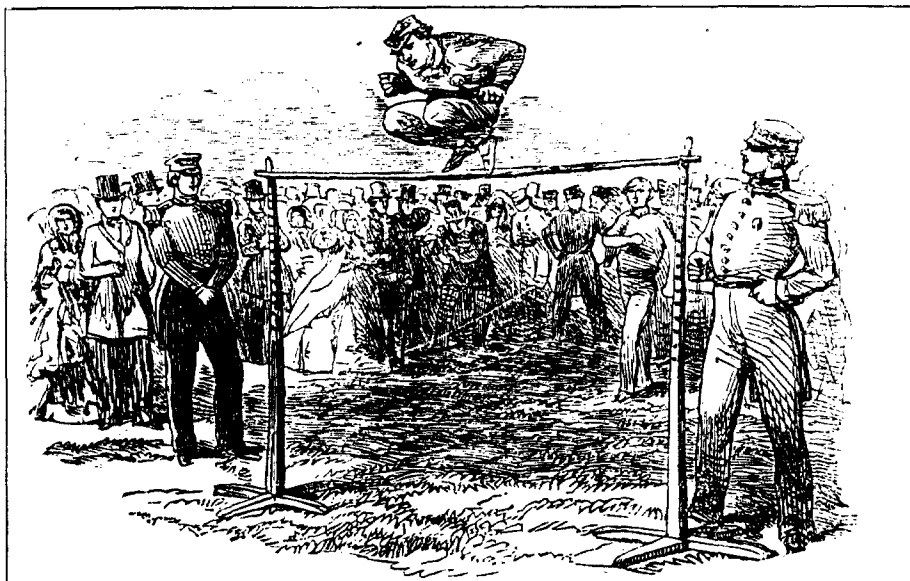


fig. 25.- El salto de altura en Londres,  
*Illustrated London News*, 1850

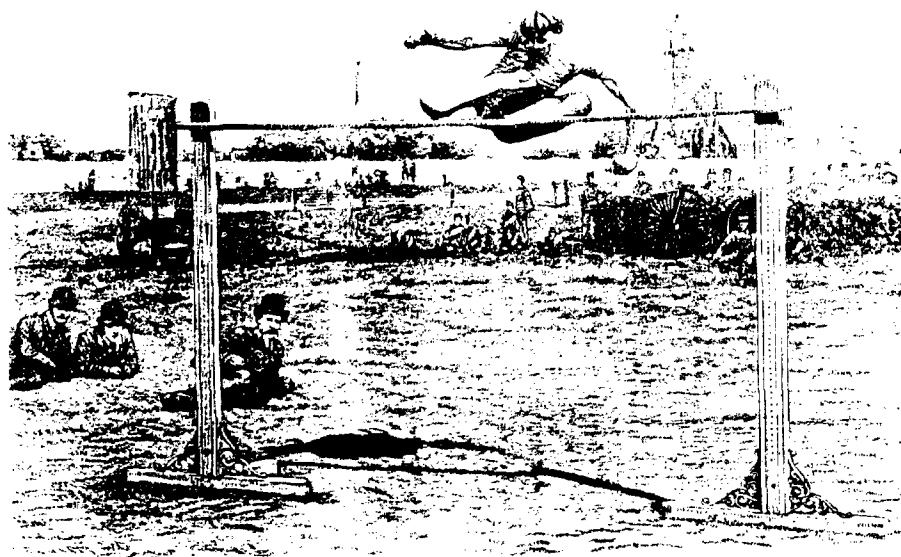


fig. 26.- El salto de altura en Londres,  
*The Graphic*, 1888.

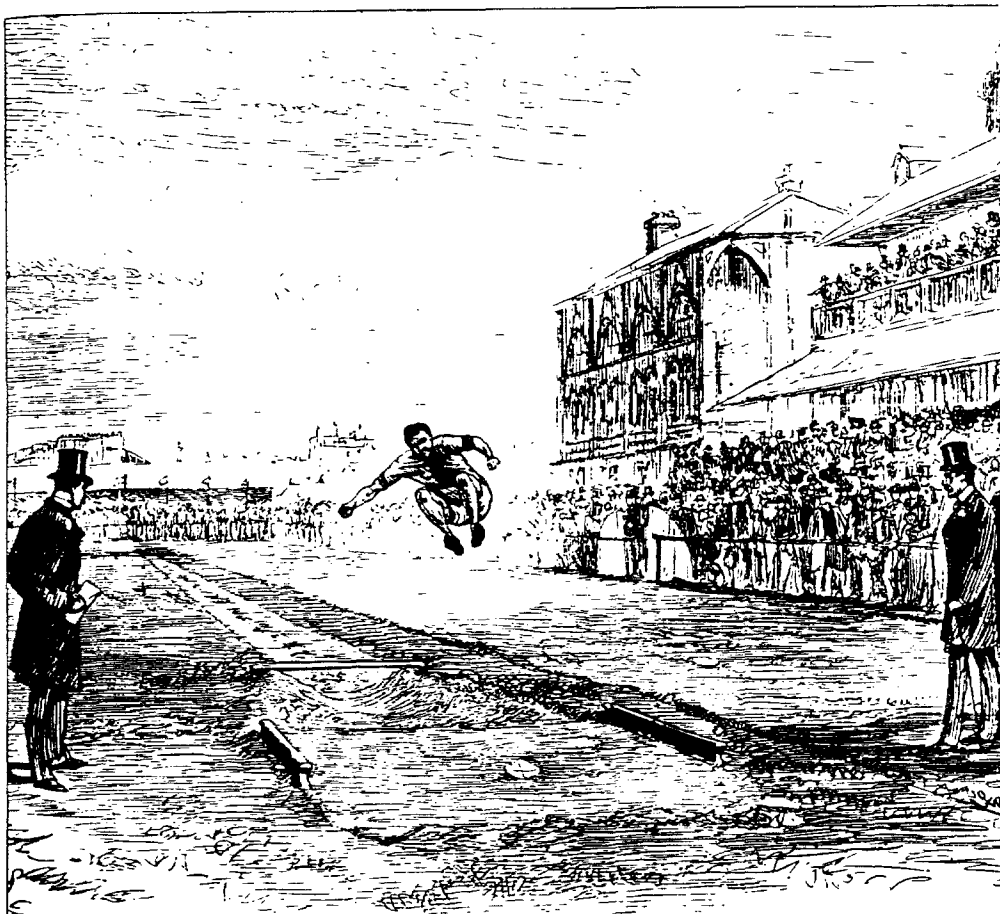


fig. 27.- Salto de longitud en Londres.  
*Illustrated London News*, 1892.



fig. 28.- Salto con pértiga de madera, Londres.  
*The Graphic*, 1872.



fig. 29.- Un lanzador de peso en el enfrentamiento entre  
Oxford y Cambridge en 1867. *Illustrated London News*,

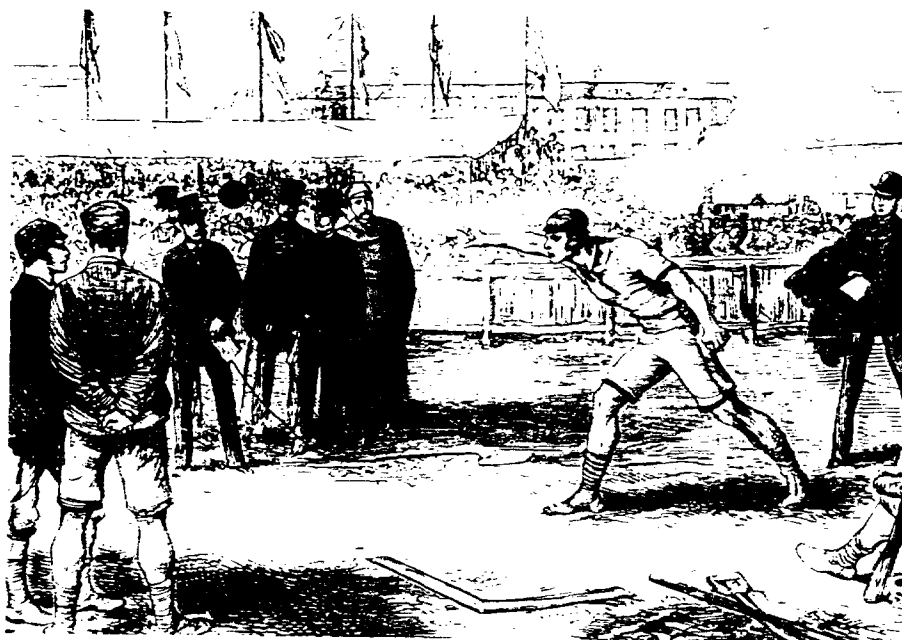


fig. 30.- Lanzamiento de peso en 1875.  
*Illustrated London News*.



fig. 31.- El lanzador "tradicional" de martillo.  
*Illustrated London News*, 1881.



fig. 32.- Lanzador de martillo atlético.  
*The Graphic*, 1872.

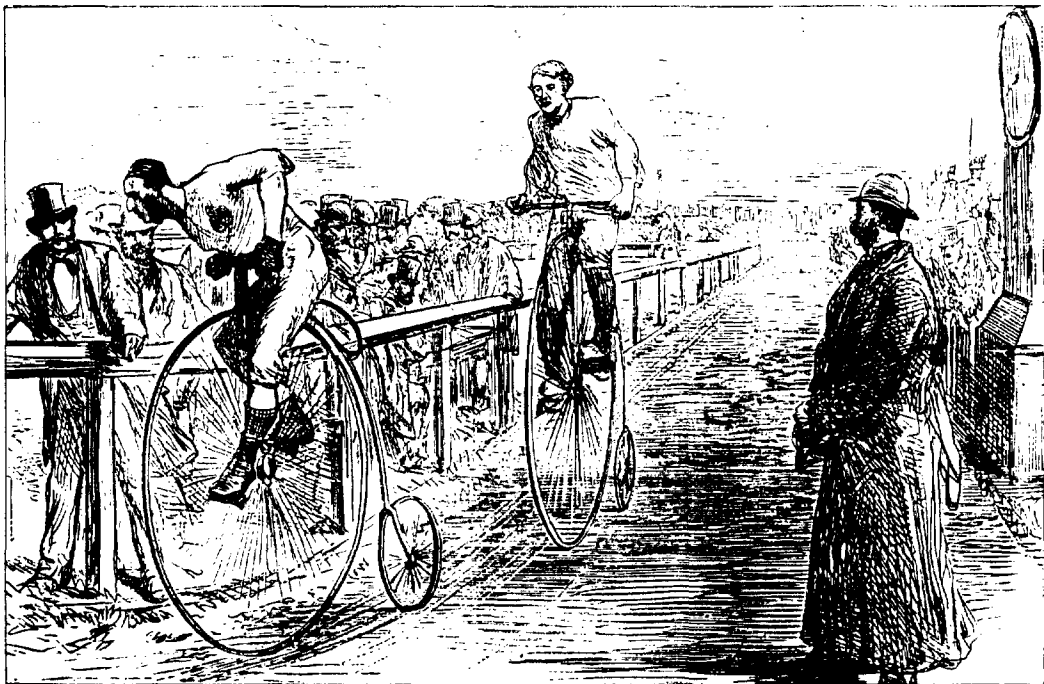


fig. 33.- Carrera con "gand-bi" en Londres,  
*Illustrated London News*, 1875.





fig. 34.- Carrera de obstáculos con velocípedos en Levallois.

*L'Illustration*, 1869.

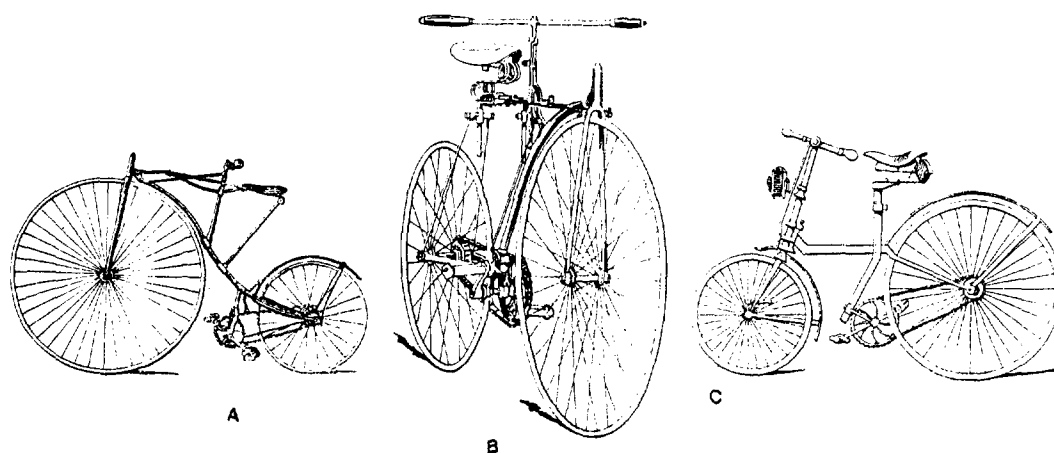


fig. 35.- La primeras bicicletas: A. la Tangent (1880);  
B. la Rover (1885); C. la Pionier (1886).

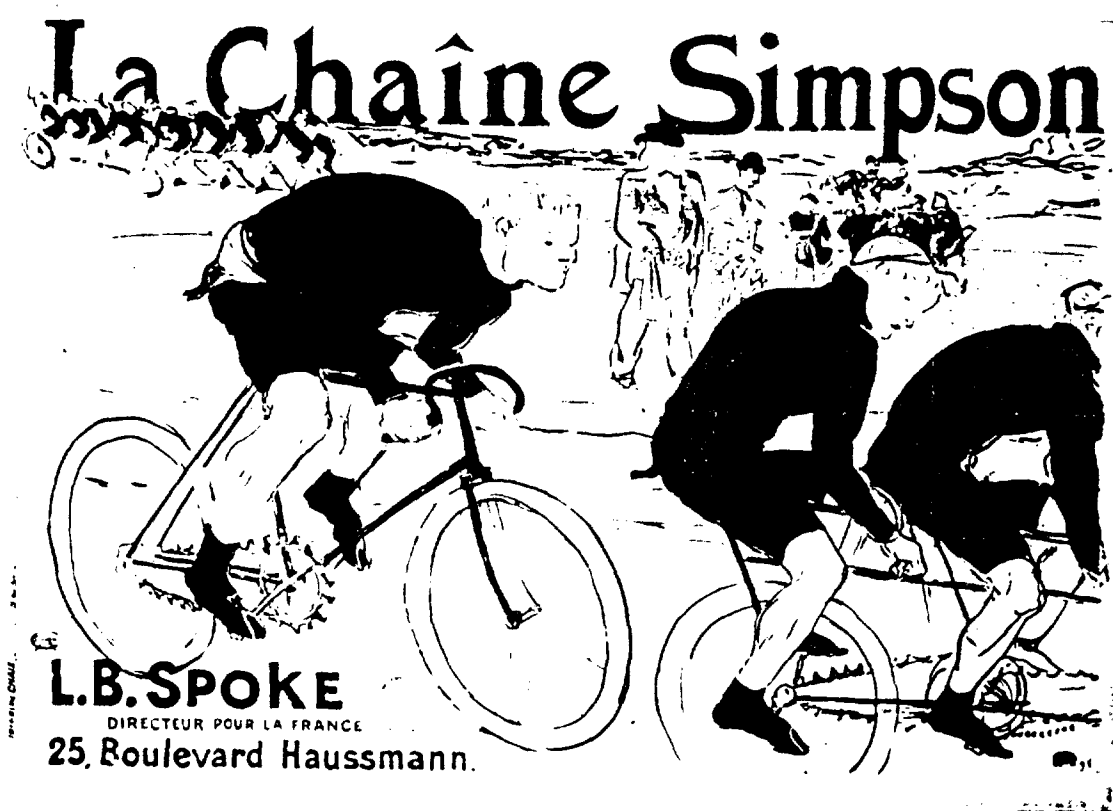


fig. 36.- Toulouse-Lautrec: *Chaîne Simpson*, 1896.  
U.C.A.D. Museo de la Publicidad, Paris.



fig. 37.- Fernand Léger: Les quatre cyclistes, 1943-1948.  
Museo Nacional Fernand Léger, Biot.

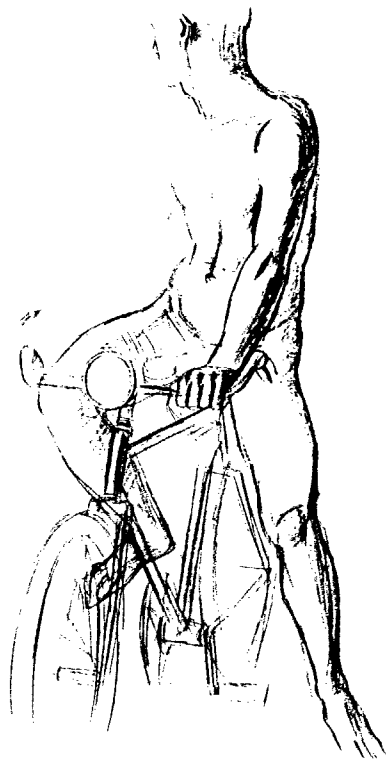


fig. 38.- Karl Hubbuch: *Ciclista I*, ha. 1928.  
Galeria Karl Flinker, Paris.

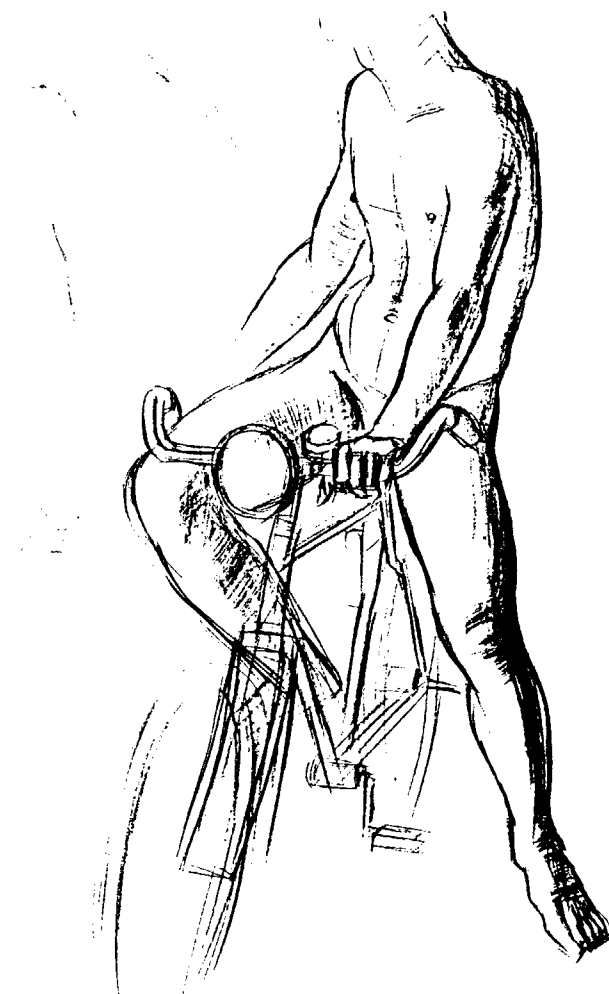


fig. 39.- Karl Hubbuch: *Ciclista II*, ha. 1928.,  
Galeria Karl Flinker, Paris.

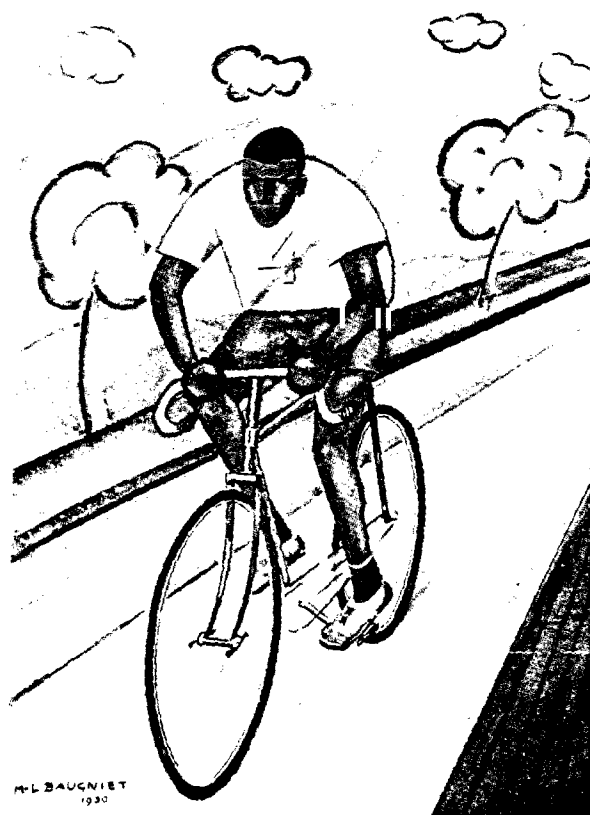


fig. 40.- Marcel-Louis Baugniet: *Coureur cycliste 4*, 1930.  
Colecc. Marcel-Louis Baugniet, Bruselas.

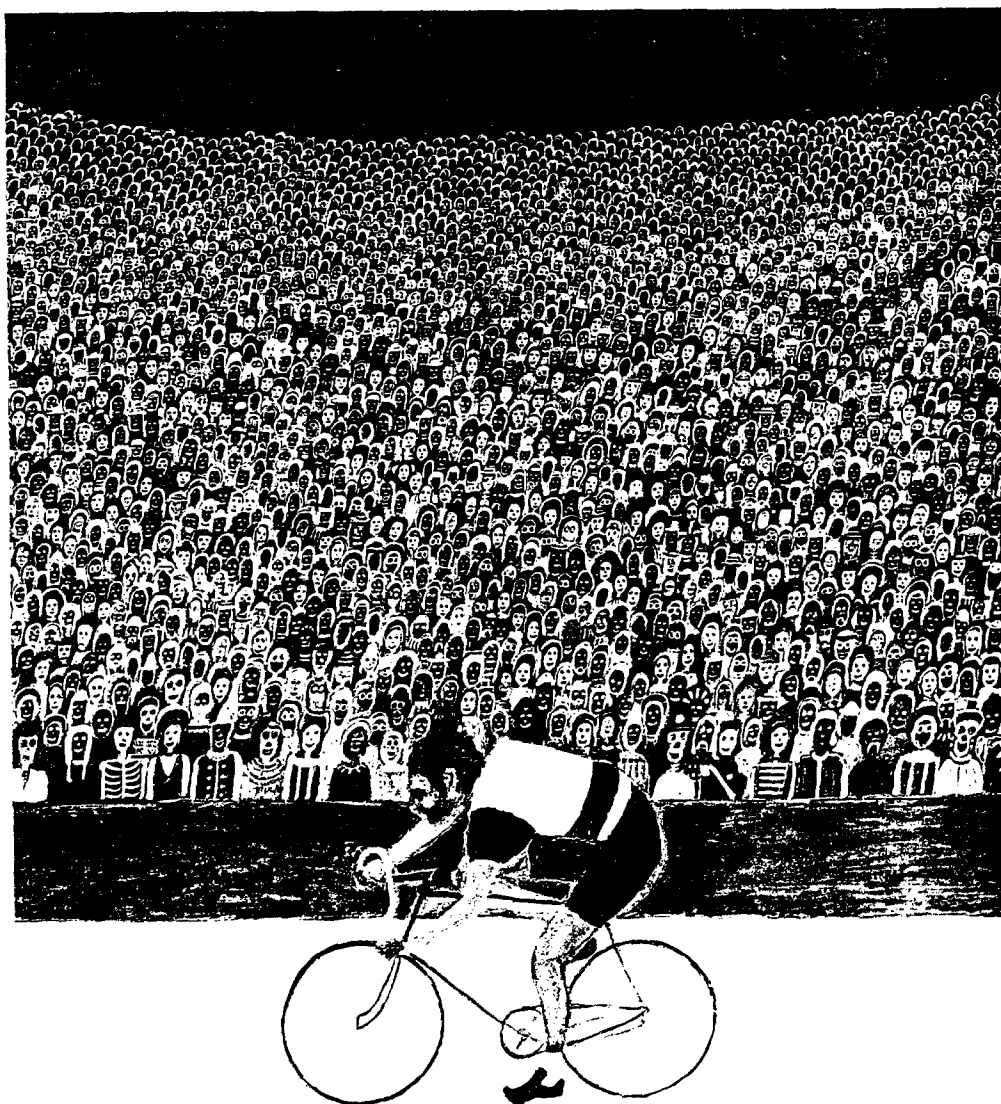


fig. 41.- Berthe Coulon: *La vuelta del vencedor*, 1973.  
Colecc. Eddy Merckx.



Hélion  
21 83  
TV

fig. 42.- Jean Hélion: *Dos ciclistas o pareja de ciclistas*,  
1983. Galeria Karl Flinker, Paris.



fig. 43.- László Moholy-Nagy: *Corredor ciclista*, 1919.  
Kunstmuseum Dusseldorf.





fig. 44.- Umberto Boccioni: *Dinamismo de un ciclista*, 1913.

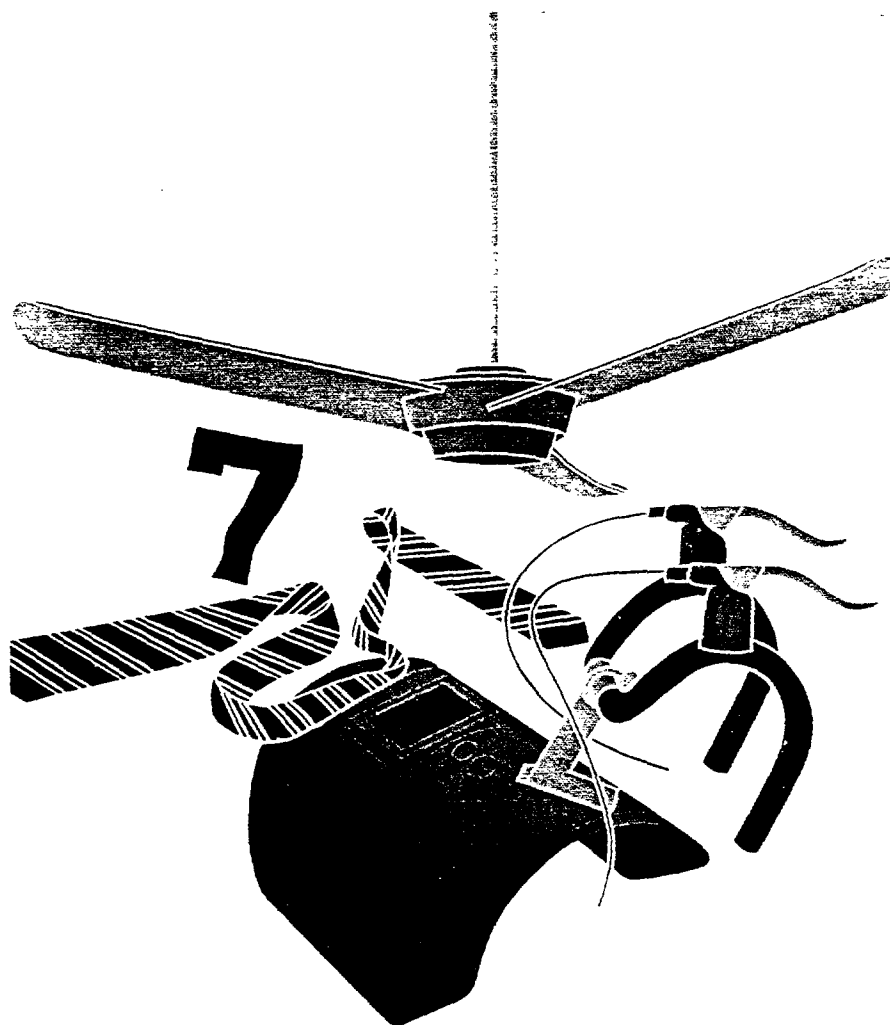


fig. 45.- Emilio Tadini: *Ciclismo*, 1972.  
Estudio Marconi, Milán.

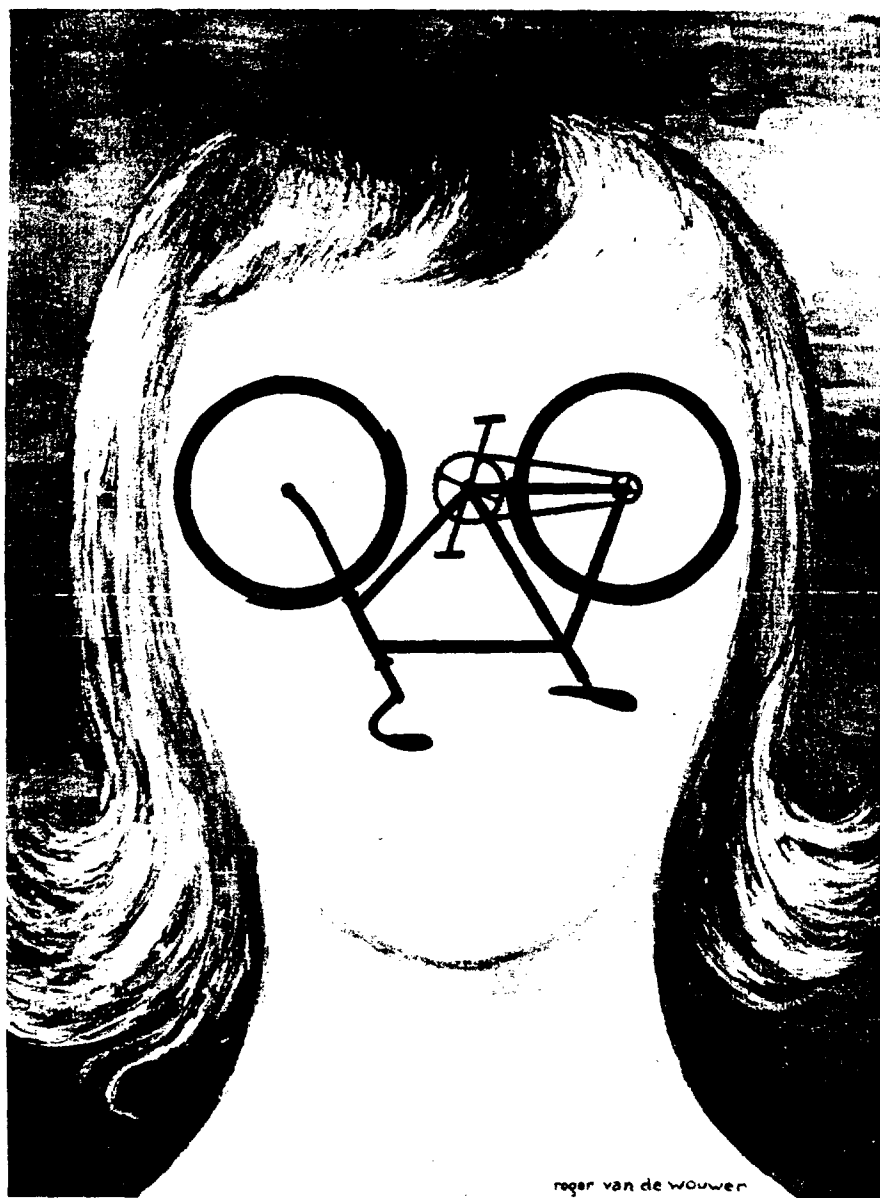


fig. 46.- Roger Van de Wouwer: *Claudine Merckx*.  
Colecc. Léo Dohmen, Amberes.

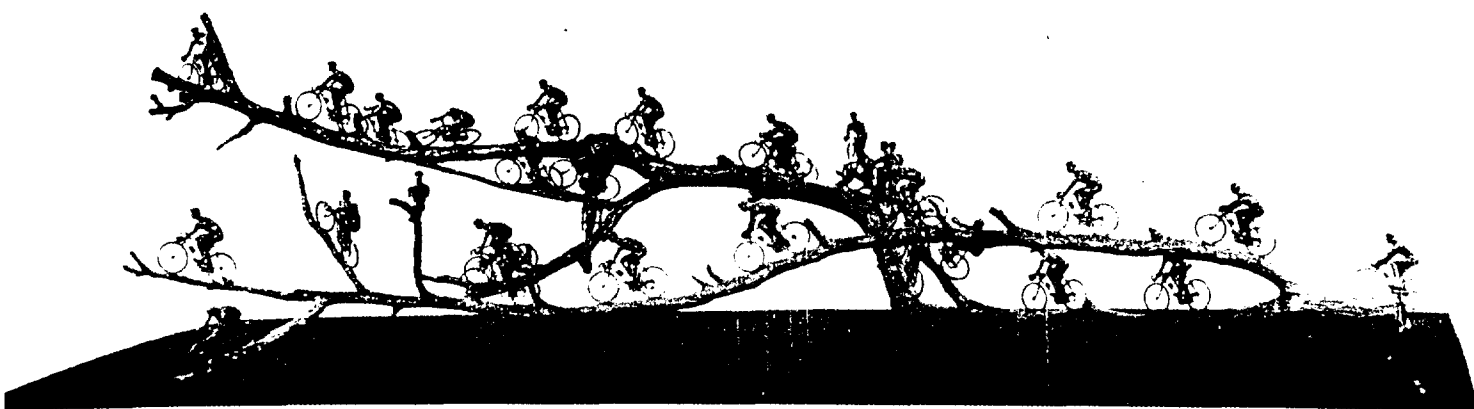


fig. 47.- Marcel Mariën: *La conquista del aire*, 1976.  
Colecc. Marcel Mariën, Bruselas.



fig. 48.- Marcel Mariën: *Ubucycle*, 1967.  
Ministerio de la Comunidad francesa de Belgica.

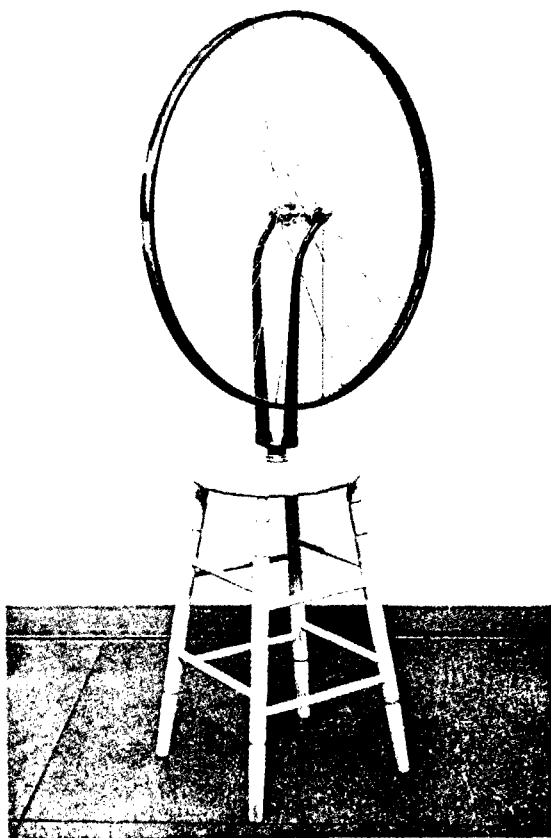


fig. 49.- Marcel Duchamp,  
*Rueda de bicicleta*, 1913.

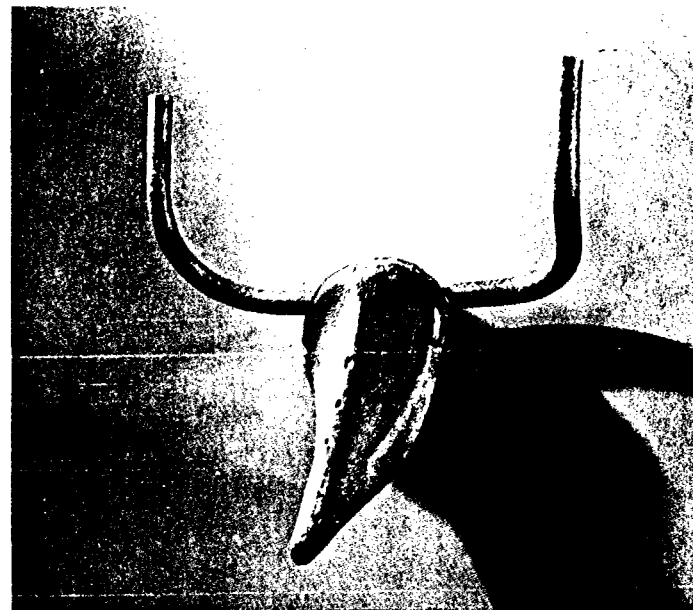


fig. 50.- Pablo Picasso:  
*Cabeza de toro*, 1943.



fig. 51.- Wybrand-Simonsz de Geest (1592-1659):  
*Portrait of a boy with a golf club, Sotheby's.*



fig. 52.- Lemuel Francis Abbot: *Retrato de William Innes, Capitan de la "Society of Goffers" de Blackheath, 1778. Museo Británico.*



fig. 53.- William Bradley: *George Fraser, Primer Capitán del Manchester Golf Club, 1818. Manchester City Art Galleries.*



fig. 54.- Escuela Inglesa, ha. 1830:  
*The Young Golfer*". Bonhams.

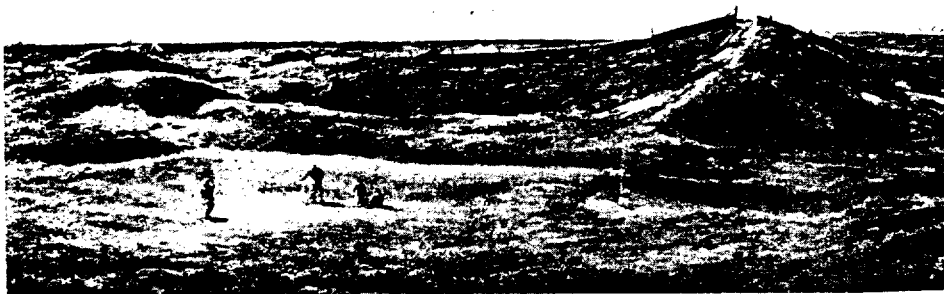


fig. 55.- Robert Cree Crawford: *The Golf Course*,  
1874. Sotheby's.



fig. 57.- Allen Stewart: *The First International Foursome*, 1919. United States Golf Association Golf Museum.



fig. 56.- John Lamont Brodie. *A Close Putt*, 1889. Sotheby's.





fig. 58.- Walter Dendy Sadler (1854-1923):  
Stymued. Topham Picture Library.



fig. 59.- Charles Edmund Brock: *The Bunker*,  
1894. Sotheby's.



fig. 60.- Charles Edmund Brock: *The Drive*,  
1894. Sotheby's.



fig. 61.- Charles Edmund Brock: *The Putt*,  
1894. Sotheby's.



fig. 62.- *The new Westward Ho Ladies Golf Club.*

Ilustración de "Our Fathers" de Alan Bott, 1931.



fig. 63.- Sir George Reid: *Retrato de Tom Morris*. 1903.  
Royal and Ancient Golf Club of St. Andrews.



fig. 64.- Anónimo. *A Lady Golfer*.  
Sotheby's.



fig. 65.- M Righi: *A Golfing Scene*, 1910. Sotheby's.



fig. 66.- Robert Gemmell Hutchinson (1855-1936):  
*The Lost Ball*, Sotheby's.



fig. 67.- Sir George Chalmers: *Portrait of William St. Clair of Roslyn*, muerto en 1788. Obra perteneciente al Cuerpo de Guardia de la Reina de Escocia.



fig. 68.- Heywood Hardy (1842-1933): *George Glennie the famous amateur golfer of the early "gutta ball" era, putting with a cleek. Royal Blackheath Golf Club.*



fig. 69.- Gallen: *Old Alick, 1835. Royal Blackheath Golf Club.*





fig. 70.-Francis Powll Hopkins: *Golf at Blackheath, 1875,*  
Royal Blackheath Golf Club.



fig. 71.- *Captain Driving off, 1894.* Royal and Ancient Golf  
Club, St. Andrews.

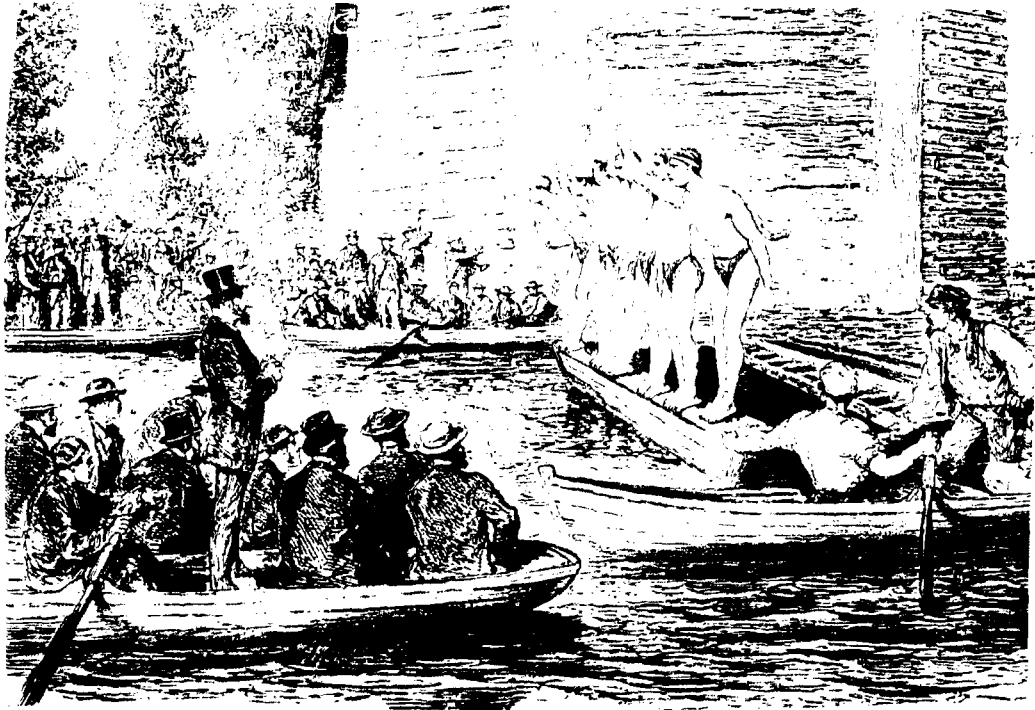


fig. 72.- Una salida de natación. *Le Monde illustré*,  
Paris, 1869



fig. 73.- Sir Henry Raeburn: *El reverendo Walker patinando en el lago Duddington*, ha. 1784. National Gallery of Scotland. Edimburgo.



fig. 74.- Juegos sobre hielo en Inglaterra. *The Graphic*, 1871.



fig. 75.- Juegos en el mar en Inglaterra. *The Graphic*, 1880.



fig. 76.- *Some English lawn tennis players*, ilustración para "Our Fathers" de Alan Bott. 1931.



fig. 77.- Sir John Lavery: *The tennis party*, 1885. Aberdeen Art Gallery and Museums.

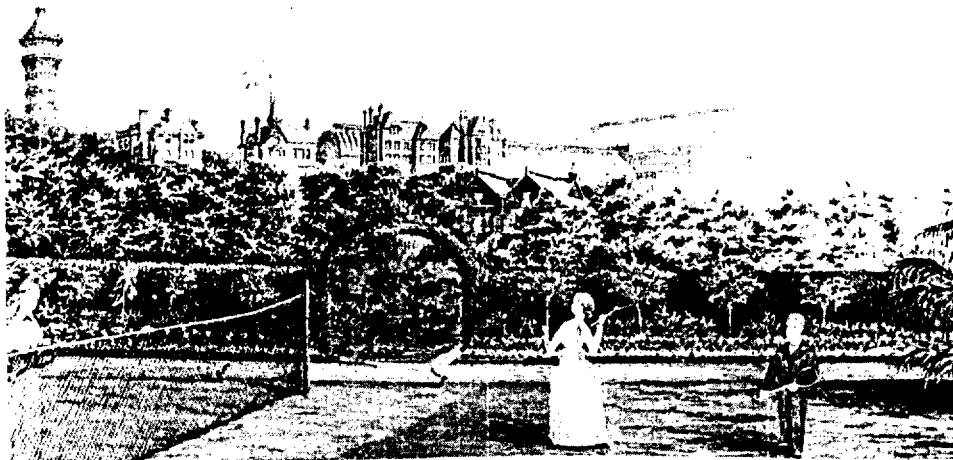


fig. 78.- Escuela inglesa. 1880. *Children playing tennis near the Crystal Palace, Bonhams.*



fig. 79.- *Ladies and Gentlemen's Doubles, at the South of England Tournament, ilustración para "Our Fathers" de Alan Bott, 1931.*



fig. 80.- William Ravillious: *Tennis Door Panels*, 1930.  
The City of Bristol Museum and Art Gallery.



fig. 81.- Tom Simpson: *The tennis party*, 1890.  
The Wingfield Sporting Gallery, Londres.

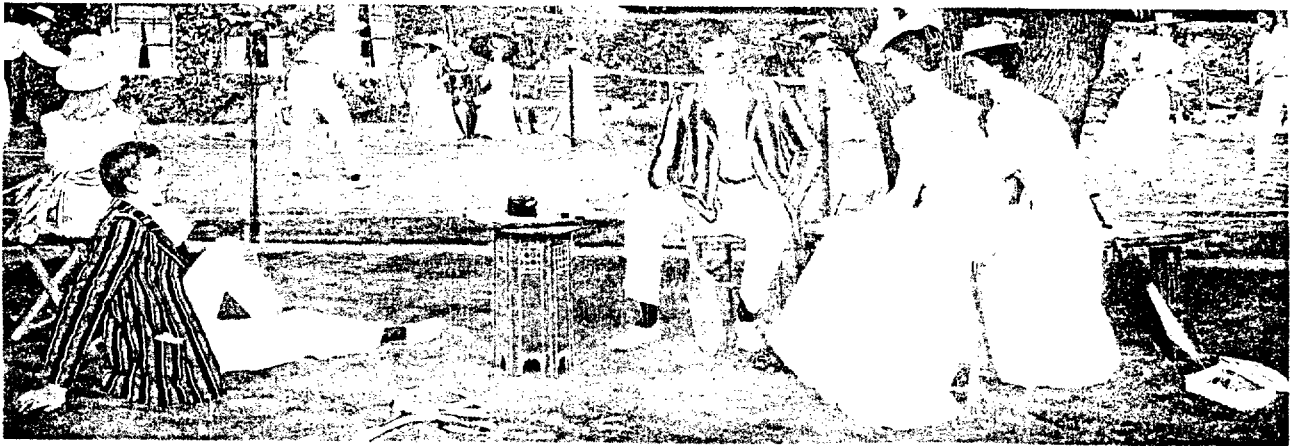


fig. 82.- Charles March Gere: *The Tennis Party*, 1900.  
Cheltenham Art Gallery and Museums.



fig. 83.- Alphonse Vermeulen (1882-1939): *Au Tennis*.  
Sotheby's.





fig. 84.- David Louis Ghilchik: *Rough or Smooth?*, 1920.  
The Wingfield Sporting Gallery, Londres.

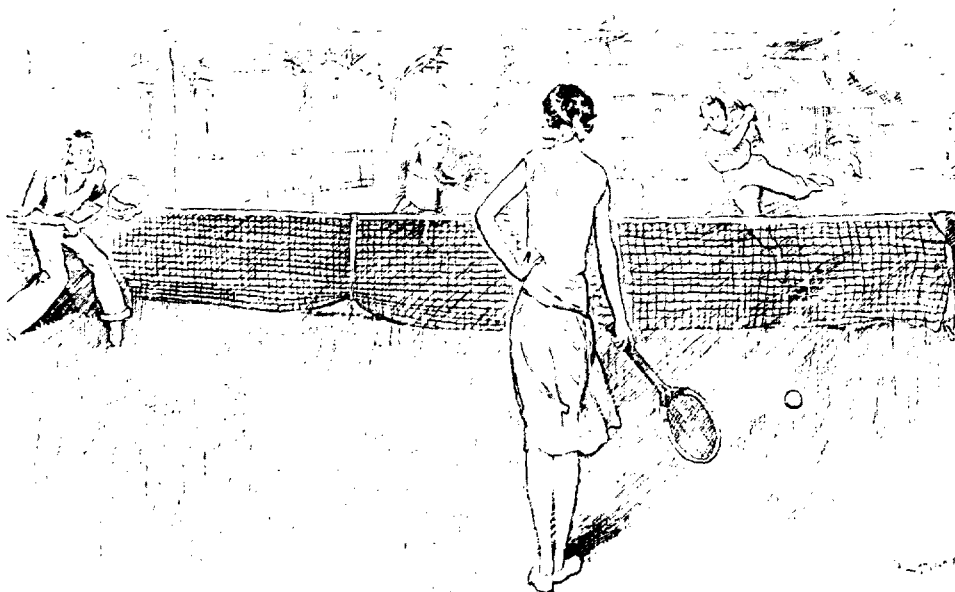


fig. 85.- David Louis Ghilchik: *Yours partner*, 1920.  
The Wingfield Sporting Gallery, Londres.

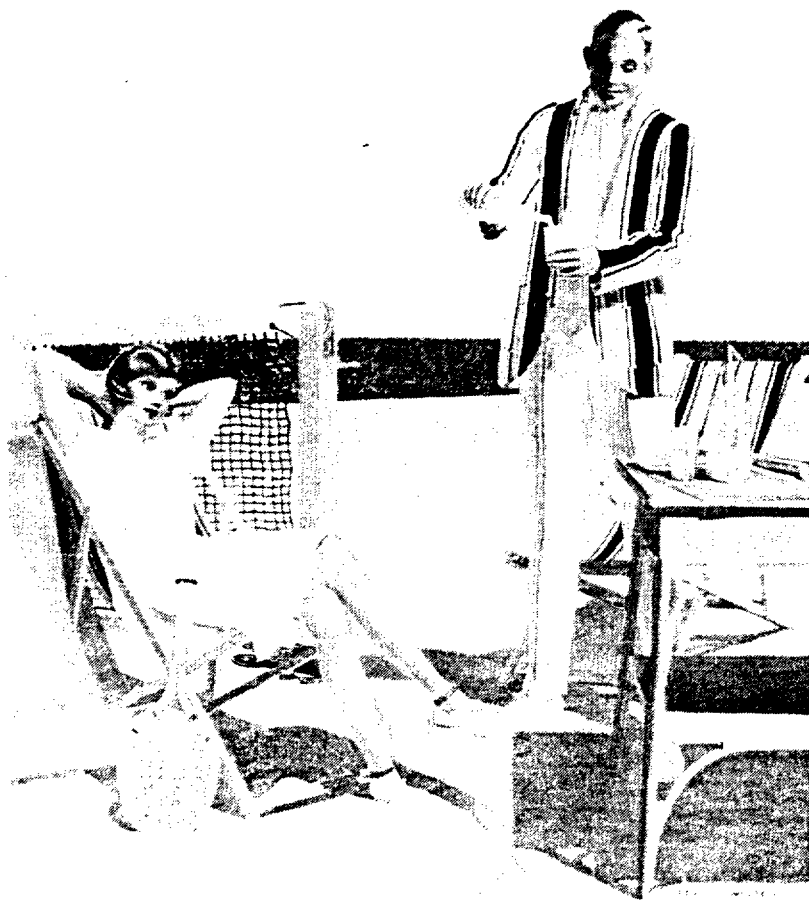


fig. 86.- Leslie Wilson: *Between Sets*, 1934.  
Sotheby's.

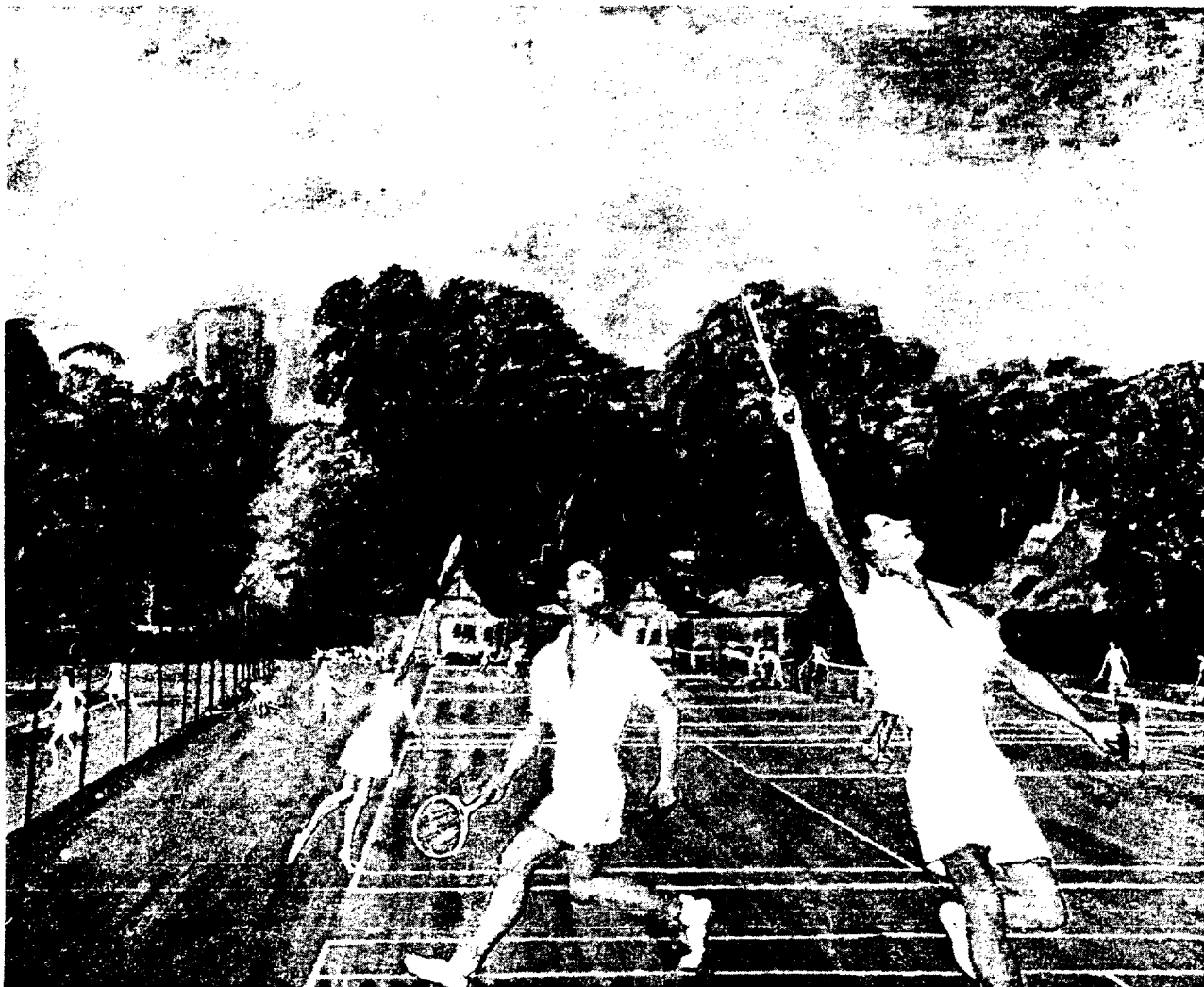


fig. 87.- Henry Deykin: *Warwick Boat Club, August 1950.*  
Henry Deykin.



fig. 88.- Escuela inglesa: *A Cricket Match at Canford Manor, Dorset. Lord Wimborne.*



fig. 89.- Francis Haymann: *Cricket in Marylebone Fields, 1740.*  
MCC Collection.



fig. 90.- Atribuido a Louis Philippe Boitard: *An Exact Representation of the Game of Cricket*, The Tate Gallery.



fig. 91.- Ralph Bruce: *Tourists opening match at Worcester*, 1954. Wiggins Teape Group.



fig. 92.- Algernon Cecil Newton: *A Cricket Match at Bournville, 1929, Cadbury Schweppes.*



fig. 93.-Gerry Wright: *Cricket on a Summer's Evening*, 1931.



fig. 94.- Samuel Bough: *Cricket match at Edenside, Carlisle,*  
1850. Carlisle Museum and Art Gallery.





fig. 95.- Thomas Hudson: *Miss Mathew Michell and her children*,  
1757-58. Liecestershire Museums and Art Galleries.

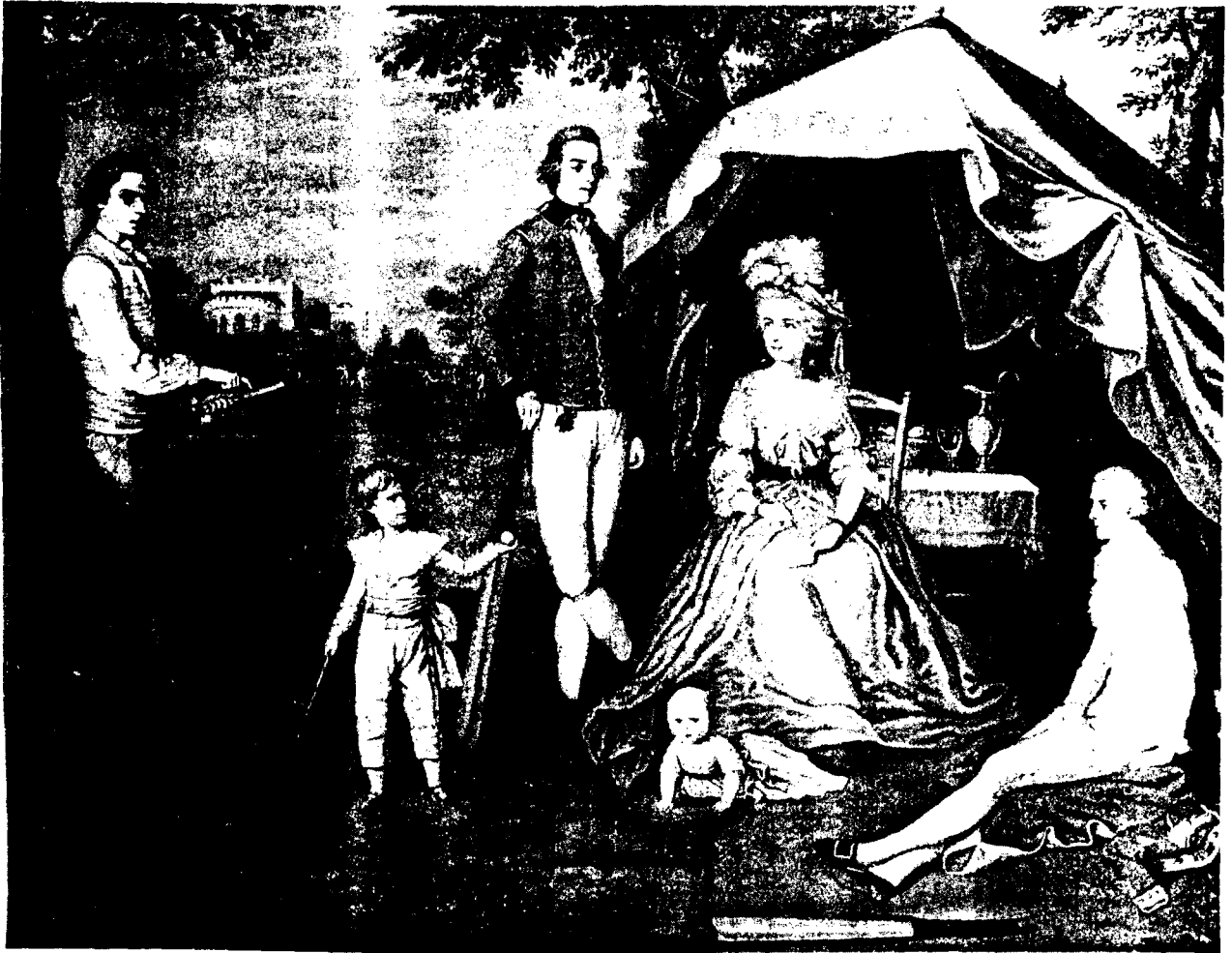


fig. 96.- David Allan: *The Cathcart Family*, 1784-5.  
Royal Academy of Arts and the Cathcart family.



fig. 97.- Thomas Beach: *Mr. and Mrs. Thomas Tyndall of The Fort, Bristol and their children*, 1797. Witt Library, Courtauld Institute of Art.



fig. 98.- John Collet: Miss Trigger and Miss Wicket, 1780.  
MCC Collection.



fig. 99.- Conrad Martin: *Portrait of two boys dressed for cricket, one holding a bat in a wooded landscape*, 1776. Sotheby's.



fig. 100.- Escuela inglesa: *Boy with a Bat*,  
Colección privada.



fig. 101.- Escuela inglesa: *A Young Cricketer*, 1830.  
The Wingfield Sporting Gallery, Londres.



fig. 102.- L. Wyatt: *A 19th century cricketer standing  
before a tent. Christie's.*

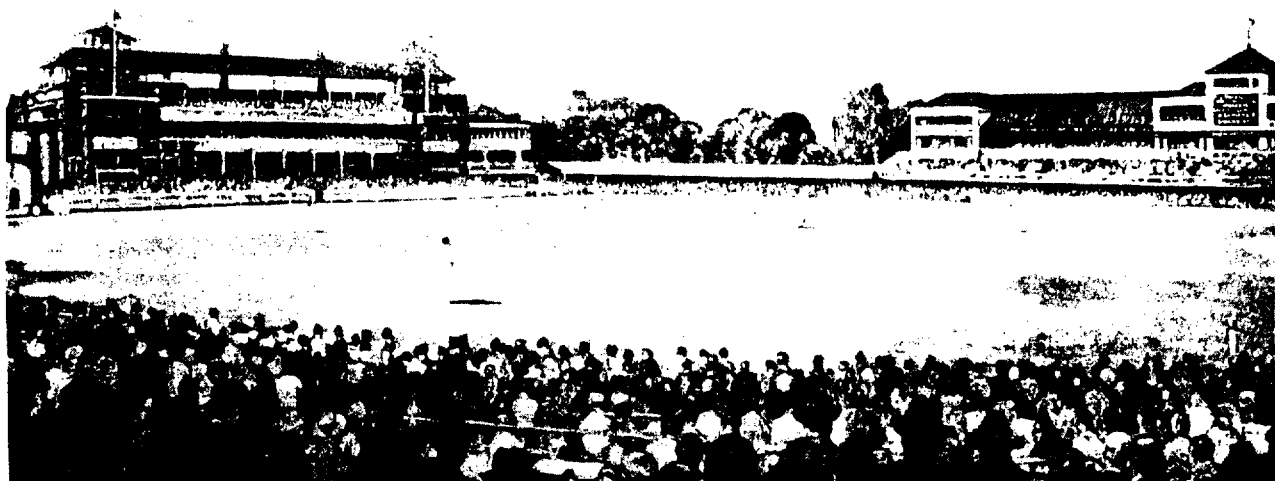


fig. 103.- Alfred Egerton Cooper, *A cricket match a Lords*, 1938. Sotheby's.



fig. 104.- Francis Cotes: *El joven jugador de criquet*, 1768.  
Lord Broucket, Broucket Hall.





fig. 105.- *Oxfordshire Cricket Club 1787.*  
Bodleian Library, Oxford.



fig. 106.- *George Hamilton Barrable and Sir Robert Ponsonby-Satples, England v. Australia at Lords, 1886.*  
MCC Collection.

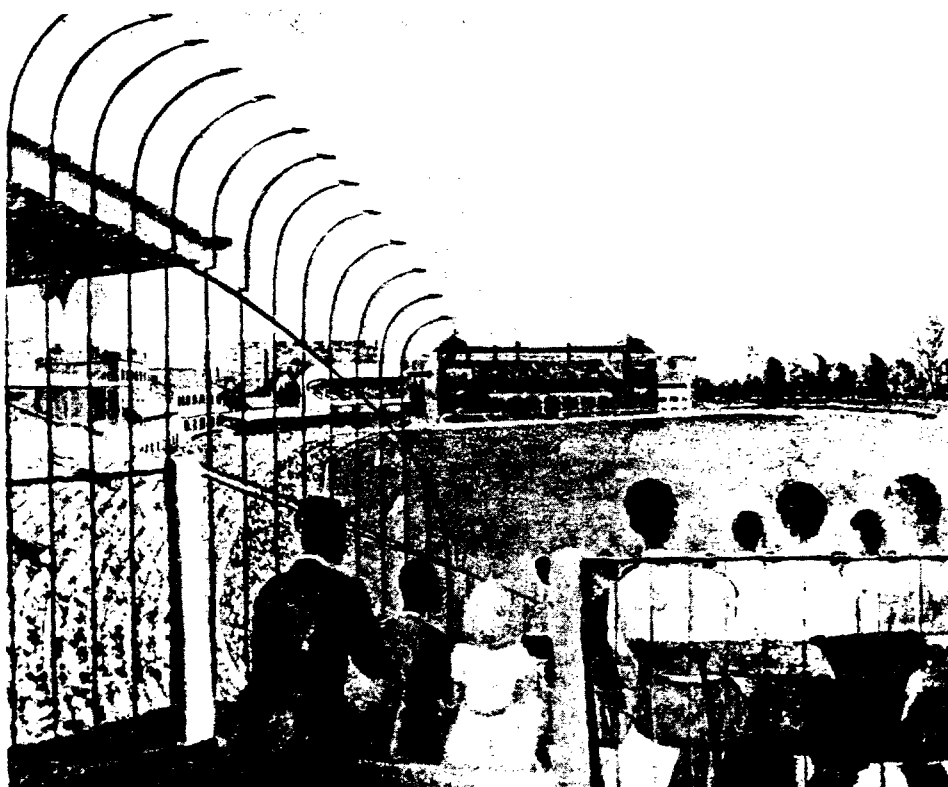


fig. 107.- Henry Deykin: *Lords. England v. West Indies, 2nd Test match of the 1950 series.* Henry Beykin.



fig. 108.- Charles Cundall: *The Test Match, Lords, England v. Australia, 1938.* MCC Collection.



fig. 109.- George Roller: *Portrait of W.E. Roller going out to bat, fines del XIX, Surrey Sountry Cricket Club.*



fig. 110.- Encuentro de *football-rugby* en Londres.  
*Harper's Weekly*, 1857.

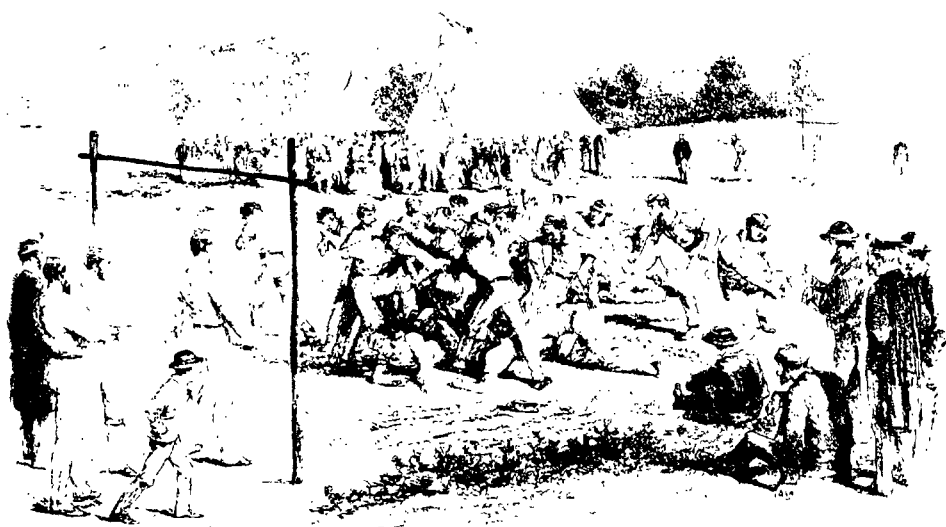


fig. 111.- *Football-rugby* en Inglaterra.  
*La Presse illustrée*, 1869.



fig. 112.- *Mêlée organisée.*

*Histoire du Rugby, Paris, O.D.I.L., 1973.*



fig. 113.- Thomas Webster: *Football*, 1839.

Museo Británico.



fig. 114.- Thomas Marie Madawaska Hemy: *Sunderland v. Aston Villa*. 1895. Football Association Collection.



fig. 115.-Ernest Prater: *The Football Match*, 1913.  
Bonhams.

8. CONCLUSIONES

8.1: Notas bibliográficas.

Mucho es lo que nos ha llegado representando actividades que podrían inducirnos a hablar de *deporte*, hemos tratado de reunir una buena parte de esas representaciones y de aproximarnos, con la ayuda (cuando existen) de los textos de la época correspondiente, al espíritu con que se practicaban, para tratar de establecer en qué momento nace un fenómeno tan complejo y de tan enorme repercusión en nuestra sociedad y del que los estudios realmente serios son muy escasos.

Hemos cumplido por lo tanto uno de nuestros objetivos, al consultar y seleccionar un material amplio, diverso y poco conocido en algunos casos, repetido hasta la saciedad en otros, utilizado fuera de su contexto e, incluso, dándosele una valoración y una significación equivocadas. Culminación de lo cual, ha surgido una crítica de la actividad física en cada momento.

Sin embargo, la aportación más interesante, probablemente, sea el descubrimiento de las profundas divergencias que separan los ejercicios físicos del deporte moderno y el diferente modo como son abordadas estas actividades por los artistas, ya que a pesar de la confusión existente dentro del intento de definición del deporte moderno, sorprende constatar como, sin que exista un



razonamiento teórico, los artistas se han colocado de modo distinto frente a la actividad física. A partir del nacimiento del deporte moderno la obra de arte vinculada a él pierde su valor documental para el historiador del deporte, varía el papel que ésta juega en relación con las distintas actividades que podrían ser consideradas, a priori, como *deportivas*.

Debemos de tratar de definir, en primer lugar, en qué momento surgió el deporte moderno. Se podría caer en la tentación de creer que el deporte es algo que ha existido siempre ya que, a pesar de la separación en el tiempo o de la diferencia de civilizaciones, los hombres han dedicado siempre una parte de su existencia al juego y, relacionados con los juegos, aunque con distinto significado, aparecen también los ejercicios físicos, el deseo de desarrollar las cualidades físicas. La historia recoge claramente la permanente presencia de los juegos. Los pueblos de Europa occidental han practicado siempre juegos que podríamos denominar *físicos*. Los Galos, antes y después (1) de la conquista romana, los Germanos (2), los Celtas (3), llevaron a cabo múltiples formas de competición física. La Edad Media, ya sea francesa (4), alemana (5), inglesa (6) o italiana (7) ofreció a las gentes del pueblo, a los clérigos, a la nobleza, infinitas ocasiones para jugar. Hasta el punto de que los juegos han sido considerados por un educador como Pestalozzi, un nacionalista como Jahn y por más de un romántico, la verdadera expresión del subsuelo popular. De este modo se ha podido llegar a afirmar que entre los juegos de la antigua Olimpia y el deporte moderno no se puede considerar que se haya dado una auténtica ruptura.

Aunque en este trabajo nos hemos limitado a las razas y naciones de los pueblos de Europa occidental, sin embargo debemos de señalar que los juegos *físicos* no han sido de ninguna manera un privilegio exclusivamente suyo. Se pueden encontrar, con gran facilidad entre los primitivos (8), entre

los Árabes o los Japoneses de todos los tiempos o entre los Aztecas (9). Las diferentes épocas no se asemejan solamente por sentir un interés, por tener un gusto común por la competición física sino que incluso, esta competición, aparece regida por unas normas análogas. Se ha pretendido demostrar, bien dividiendo el juego en un cierto número de géneros (10) bien analizando y comparando detalladamente los juegos practicados por los hombres y los niños (11), la permanente presencia de los juegos humanos, especialmente de los juegos de tipo físico, puesto que la carrera, la lucha, los lanzamientos, el juego de pelota, constituyen temas generales, y la diversificación de los juegos de tipo físico no modifica lo esencial, afecta exclusivamente a algunas particularidades. No hay nada, por lo tanto, que parezca impedir afirmar que el deporte es "viejo como el mundo" (12).

Ahora bien, insistiendo en la permanencia del deporte, se olvida que el *deporte*, tal como nosotros lo conocemos hoy en día, apareció en un momento dado. Es evidente que los hombres de todos los tiempos han practicado los ejercicios físicos. Pero no es suficiente practicar este tipo de ejercicios, aunque sea bajo la forma de competición lúdica, para "hacer deporte". El deporte exige otra cosa además de una práctica y del simple deseo de jugar. No es deporte si el espíritu de los deportistas no contiene, de una manera más o menos consciente y elaborada, un cierto número de motivaciones o, si se prefiere, de valores específicos.

Cuando, por prescripción facultativa, por el deseo de mantenerse con buena salud o de poner fin a una enfermedad, se corre en el estadio o se lucha, se practica uno de esos juegos que el deporte reconoce como propios, pero no podremos decir que se "hace deporte", se está realizando un entrenamiento. De igual modo, cuando un primitivo empuja una pelota, o cuando los ciudadanos, en un día de fiesta, se enfrentan corriendo a la pata coja, pelean o rivalizan en puntería, tratan de vencer

en una carrera o en otras competiciones (las mismas en las que se enfrentaron en las mismas épocas del año sus padres), se divierten, disfrutan del placer del juego y experimentan probablemente ese deseo de superación sin el cual el deporte no sería tal. Ahora bien, no se trata nada más que de sentimientos puramente circunstanciales que desaparecen en un momento dado, una vez terminada la fiesta, sentimientos a los cuales la idea de deporte esta lejos de limitarse.

Más próxima de una actitud deportiva parece la de los niños o la de los adolescentes actuales, cuando en el terreno de juego miden su fuerza, su rapidez, su puntería, ya que utilizan unas reglas un vocabulario que son los del deporte, pero lo que ocurre es que *provienen* del deporte, no lo engendran. La existencia de un deporte socializado, oficializado, les da los medios para reconocer algo que ellos no podrían precisar claramente, la especificidad del deporte. Para ellos no existe el complejo conjunto de intenciones de todo tipo que se entrecruzan o fusionan en la mentalidad deportiva, experimentan el placer del juego, se entregan a una actividad que, a pesar de sus similitudes con una prueba deportiva, no merece ser calificada como tal.

El deporte surgirá a partir de un momento dado donde se utilizará para lograr unos objetivos y se ceñirá a unas normas aparecidas en el transcurso de la historia. Los argumentos en favor de que los hombres han realizado siempre actividades similares o que los niños las realizan de modo espontáneo, no prueban la perennidad del deporte. Significa solamente que el deporte no ha nacido de la nada y que, como todo fenómeno cultural, procede de actividades naturales modificadas. Idéntica puntualización hay que hacer con respecto al "deporte" heleno. Probablemente no sería ilógico llamar *deporte* a la agonística de los griegos. El deporte moderno ha efectuado de un modo fácil y natural su unión con sus juegos olímpicos. Sin embargo, debemos de indicar que existen

diferencias, y no son pequeñas, entre el deporte moderno y el antiguo. El deporte moderno presenta, independientemente de sus variedades, tres rasgos fundamentales, es un juego, una competición y un método de formación. Ahora bien, estos mismos rasgos se adecuan al deporte griego, debemos de tratar de definir las diferencias.

Examinados detenidamente podemos ver que los juegos de competición en la Antigüedad clásica tenían ciertas características propias y se desarrollaron en condiciones muy distintas de las de nuestros deportes. La ética de los jugadores, las normas por las cuales eran juzgados, las reglas de la competición y la realización propiamente dicha de aquellos juegos diferían notablemente en muchos aspectos de las características del deporte moderno. Numerosos y relevantes escritos de hoy muestran una fuerte inclinación a minimizar las diferencias y exagerar las semejanzas. El resultado es un retrato distorsionado tanto de nuestra sociedad como de la griega, además de una visión igualmente distorsionada de la relación entre ellas.' La confusión se debe no sólo a la tendencia a tratar los juegos de la Antigüedad como la encarnación ideal del deporte moderno, sino también a las correspondientes expectativas de hallar la confirmación de esta hipótesis en los escritos de los antiguos y a la tendencia a descartar las pruebas contradictorias o a tratarlas automáticamente como referencias a casos excepcionales.

Quizá sea suficiente recordar algunos de los rasgos que se han ido poniendo claramente de manifiesto a lo largo de este trabajo para comprobar que las diferencias entre los juegos de la Antigüedad clásica y los juegos de los siglos XIX y XX son estructurales. Así en lo referente al tema de la violencia, las normas que regían los acontecimientos atléticos "pesados", tales como el boxeo y la lucha, admitían un grado de violencia física mayor que el aceptado por las reglas de

los correspondientes tipos de juegos competitivos hoy. En éstos últimos, además, esas reglas están mucho más detalladas y diferenciadas; no son, para empezar, reglas dictadas por la costumbre sino reglas escritas, explícitamente sometidas a la crítica y a la revisión razonadas. El nivel superior de violencia física en los juegos de la Antigüedad no era por sí solo sino un dato aislado, sintomático de algunos rasgos concretos de la sociedad griega, especialmente en la etapa de desarrollo alcanzada por lo que ahora denominamos la organización "estatal" y por el grado de monopolización de la violencia física que ésta implica. La monopolización y el control relativamente sólido, estable e impersonal de la violencia son una de las características estructurales fundamentales de las naciones-Estado contemporáneas. Comparados con ellos, la monopolización y el control institucional de la violencia física en las ciudades-Estado griegas eran aun rudimentarios.

Hemos visto como en Grecia el nivel de rechazo a la violencia física era muy inferior al actual, siendo emblemático el caso del "pancracio", competición en la que Arraquion de Figalía, dos veces campeón olímpico de esta modalidad, fue estrangulado en el año 564 durante su tercer intento de conseguir una corona olímpica, pero que poco antes de morir logró romperle a su oponente los dedos de los pies, consiguiendo que éste, debido al dolor, abandonase la lucha. Los jueces por lo tanto impusieron la corona al cadáver de Arraquion y proclamaron vencedor al hombre ya difunto. Al parecer esta era la costumbre, si un hombre moría en algún juego de los grandes festivales, su cadáver era coronado vencedor. Pero el sobreviviente, aparte de quedarse sin la corona (motivo serio de vergüenza), no recibía castigo alguno ni su acción quedaba marcada con el estigma social. En la actualidad uno de los deportes cuya exclusión de los Juegos Olímpicos modernos parece inminente es precisamente el boxeo

debido a sus consecuencias sobre la salud de los participantes.

En Grecia lo ignominioso y vergonzoso era rendirse sin haber mostrado la suficiente valentía y resistencia. La competición deportiva estaba regida por una ética guerrera, que evidentemente no se encuentra en la ética inglesa del "juego limpio", cuyas raíces no son militares.

Otro de los puntos fundamentales que separa la actividad deportiva en Grecia y en la actualidad está relacionada con su motivación, recordemos que en la antigüedad la victoria o la derrota estaban en manos de los dioses, su actuación incidía directamente en el resultado (ya vimos como ocurría esto en la Iliada), pero además vencer en la competición era asemejarse a los dioses. (13)

Cabría también la posibilidad de considerar que el deporte apareció en el siglo XVIII, entendiendo por deporte los juegos practicados por personas ociosas, por los gentleman que, además, los utilizaron como un sistema de reafirmación de los valores establecidos, o por una clase popular a la que suministraría las distracciones necesarias en los periodos de descanso. Evidentemente estos rasgos pertenecen también al deporte, pero no lo abarcan, nos dan una imagen restringida, limitada e inexacta, ya que se olvida la orientación esencial que le dio Thomas Arnold.

El siglo XIX significará el momento decisivo para el deporte, ya que sufrirá una profunda modificación. Encontrará su razón de ser. Dejará de ser un simple medio de escapar a la larga monotonía de los días. Th. Arnold se convierte, en 1828, en principal del colegio de Rugby. Lo encuentra en un estado de descomposición moral completa. "Turbulence, indocilité, fanfaronnade à braver les règles, irreligion hautaine, moquerie des sentiments honnêtes, influence prépondérante

des plus mauvais élèves, morale factice des écoliers, souvent opposée à la vraie morale, tyrannie des plus forts, asservissement systématique et quelquefois tortures cruelles infligées aux plus faibles." Estos son los negros rasgos con que Demogeot y Montucci, que fueron enviados a Inglaterra por V. Duruy, entonces ministro francés de Instrucción pública, para realizar un informe sobre el estado de la enseñanza secundaria en Inglaterra, describieron (14) el clima que reinaba entonces en los pensionados. Thomas Arnold trató de modificarlo. Lejos de imponer a los alumnos una disciplina intentó, por el contrario, darles una mayor autonomía (15), se convierte así en el iniciador de los métodos modernos de *self-government* (16). Esta confianza en los alumnos, no fue sin embargo nada más que un aspecto de su reforma. El punto que aquí nos interesa es la importancia concedida a los ejercicios físicos y el aumento de su práctica. Ya hemos visto como en Inglaterra esa práctica de los juegos no era algo extraño, pero la transformación se producirá cuando se dejen solos a los alumnos, cuando deban de organizarse por sí mismos, cuando deban de tomar las iniciativas. De este modo debían de aprender que un grupo no se mantiene si no es con disciplina, consiguiendo virilidad y coraje gracias a las competiciones, (17), aprenderían, en definitiva, la necesidad del esfuerzo.

Es innegable que Arnold jugó un papel importante en la aparición del deporte británico. Sin embargo ese papel no debe ser malinterpretado. Las reformas instauradas en Rugby no afectaron a las actividades deportivas en sí. Sea cual fuere la importancia que haya tenido ulteriormente su lugar en los establecimientos de educación, el *self-government*, método educativo, no afectó directamente al deporte, no lo marcó. Los deportes individuales no ocuparon lugar alguno. En cuanto a los deportes colectivos, se juegan, naturalmente, en equipo, pero un equipo dispone de una autonomía limitada: representa a un conjunto más amplio, donde la autonomía no encuentra el lugar más apropiado para desarrollarse. Arnold no dio a

conocer los juegos a la juventud, aunque haya sido el iniciador de ciertos juegos, tal como el que recuerda por su nombre que encontró su origen en Rugby. Muchos juegos, como sabemos, eran practicados con anterioridad, eran continuación de una tradición popular modificada, o provenían directamente de un origen noble. A fines del siglo XVIII, encontramos incluso que esos juegos eran practicados también por los jóvenes universitarios (18). Por último el deporte iba, también mucho antes de que Arnold lo preconizase, vinculado a un tipo de moralidad. El *fair-play* expresaba, a su manera, una cierta moral aristocrática. Arnold no moralizó por lo tanto un deporte que llevaba en él los rasgos que tenía la moral de los gentlemen que lo practicaban. Sin embargo, si no encontró en Arnold su origen, sin él el deporte británico no hubiese sido lo que gracias a él llegó a ser.

Arnold, en nuestra opinión, pretendió que el deporte diese a los jóvenes una doble formación, por un lado el desarrollo al que el cuerpo tiene derecho y por otro que fuese una escuela de moralidad, que desarrollase esa "seriedad moral" (19) que constituía para Arnold la esencia de la moralidad. Él es quien realiza la unión de estos dos aspectos, quien los vincula. El cuerpo, según él, no está verdaderamente formado si no está, con todos sus medios, al servicio de un ideal moral, es más: un ideal moral no puede ser servido nada más que por hombres fuertes y valientes (20). Pero la virtud, para Arnold, debía de ser siempre un poco agresiva. No le bastaba con formar almas bellas u hombres que limitasen a su propia persona el campo de la moralidad. Dentro de esa idea de agresividad es donde el deporte estaba llamado, según Arnold, a desarrollar un papel esencial. El deporte debía de contribuir a algo más que a desarrollar las mejores cualidades físicas y, al mismo tiempo que éstas, las morales que nacen de la observación de las reglas a las que la práctica de los diferentes juegos se encuentran sometidos, puesto que esto se podía esperar de los juegos sin más, las pruebas deportivas



propriadmente dichas son, para él, las competencias. Con la competición el deporte adquiere el gusto por la lucha y se convierte en un enfrentamiento donde no debe existir el miedo y donde habrá que batirse, si es necesario, para defenderse o para atacar tratando de hacer triunfar la propia causa.

De todo lo dicho se desprende que, sin lo rasgos que le adjudicó Arnold, el deporte contemporáneo no poseería su actual fisonomía. No sería nada más que una forma de diversión. El *Turner* de Jahn, que podríamos caer en la tentación de asimilar al deporte ya que suma a la expansión corporal la preocupación por los valores colectivos, se aparta de él sin embargo cuando coloca esos valores al servicio de la nación. Para Arnold el deporte no era un medio para que el individuo sirviese la colectividad, al equipo, sino que, por medio del equipo se aseguraba el desarrollo individual. El deporte debe estar al servicio de una moralidad militante que cada uno tiene la obligación de desarrollar en sí mismo y en el mundo.

El deporte corrió el riesgo de no traspasar los límites del colegio de Rugby, de jugar el papel de un método pedagógico ejemplar, sin más. De hecho, los alumnos de Arnold, encontraron rápidamente entre los de las *High Schools*, entre la población escolar y entre otros medios, imitadores además de adversarios. Ahora bien, el papel de Arnold no consistió solamente en dar al deporte una cierta fisonomía, contribuyó además de a generalizar el deporte, a transformarlo en una institución. Gracias a él el deporte se convirtió en una cuestión seria. Probablemente toda distracción a representado siempre, para aquellos que se dedicaban a ella, una cosa importante, y esos nobles que practicaban el cricket llegaron a ver sin duda en él una ocupación esencial, pero después de todo no hacían nada más que tratar seriamente una trivialidad. A partir de Arnold el papel reconocido al deporte fue distinto. Al atribuir a la práctica deportiva tantos efectos y

colocar en ella tantas esperanzas, Arnold contribuyó a convertirlo en un estilo de vida. De este modo el deporte se convirtió rápidamente en inseparable de la vida de los ingleses del siglo XIX.

La competición deportiva tenía por lo tanto dos aspectos fundamentales e inseparables para Arnold: un juego que confería a los jugadores y a los espectadores placeres específicos y un medio de formación moral. Sin embargo estos dos puntos, en cierta medida, han pasado a disociarse e incluso a enfrentarse. Para algunos el deporte no es nada más que un espectáculo que tiene su culminación en el profesionalismo. Para otros el papel esencial del deporte es su valor educativo y formador. Ambas posturas parecen irreconciliables.

El deporte se extendió rápidamente de Inglaterra al resto del mundo. Y si esta extensión no dejó de modificar el deporte, el deporte ha transformado el mundo en el cual vivimos. La literatura, las artes, la arquitectura. Nuestra vida de todos los días ha recibido su marca profunda. Constituye una fuerza política esencial. Los "encuentros internacionales" dan a las relaciones internacionales una imagen nueva que no es la menos importante. (21)

El deporte moderno nace por lo tanto en Inglaterra en el siglo XIX. Hasta ahí se ha desarrollado nuestra búsqueda, ese ha sido el límite cronológico y geográfico. Hasta ese momento la evolución histórica de los ejercicios físicos, de lo que hemos dado en llamar *juegos físicos*, no aparece recogida en ningún documento *deportivo*, los terrenos, los instrumentos varían, pero seguir esa evolución es difícil puesto que la transmisión de las reglas es oral. La iconografía se convierte entonces en un instrumento precioso para la investigación, pero no excesivamente preciso, en muchas ocasiones plantea más interrogantes que da respuestas.

En este estudio nos hemos limitado a tratar de esbozar una breve historia del deporte con la ayuda de esos documentos iconográficos y nos damos cuenta de que tan solo hemos iniciado un camino. Uno quisiera -como en una ilusión infantil- al llegar al final de una empresa de años de estudio aportar un enorme bagaje conclusivo, abrumador si eso fuera posible, pero la realidad es otra: el proyecto está siempre inacabado. El fruto mayor es cualitativo: haber atinado a lo sumo en una perspectiva de estudio esclarecedora... Lo cuantitativo -los contenidos, los contextos, las críticas, etc.- apenas permite el computo. Por eso, si la investigación histórica es ante todo y sobre todo diálogo, y la nuestra lo ha intentado, habremos de felicitarnos si resulta fértil en sí misma y logra hacernos partícipes de él.

8.1. Notas bibliográficas

(1) P.-M. DUVAL, La vie quotidienne en Gaule pendant la paix romaine, 1955, p. 299-302.

(2) SAURBIER, Geschichte der Leibesübungen, 2ª ed., 1957, p. 40 a 54.

(3) Le FLOC'HMOAN, La génesis de los deportes, p. 37-9.

(4) Cf. JUSSERAND, Les sports et jeux d'exercice dans l'ancienne France.

(5) SAURBIER, *loc. cit.*, p. 58-71.

(6) STRUTT, Sports and pastimes of the People of England, 1801.

(7) El *palio* se corria, se corre aun, en Siena, en la plaza central. La ciudad se dividió, después de la Edad Media, en barrios, y cada barrio es representado por un caballo y su caballero. Dante hizo alusión a otros dos palios. Uno (*Infierno*, XV, 121-4) tenía lugar en Verona; el otro se desarrollaba en Florencia (*Paraíso*, XVI, 40-2) en la fiesta de san Juan Bautista.

(8) M. MEAD, Sex and Temperament in three primitive societies, 1935; Coming of age in Samoa, 1928. Consultada la obra Moeurs et sexualité en Océanie, que es la traducción al francés de las dos anteriores, 1963, pgs. 47, 53, 185, 308, 309.

(9) LE FLOC'HMOAN, *loc. cit.*, p. 39-41.

(10) CAILLOIS, Les jeux et les hommes, 1958.

(11) YRJÖ HIRN, Les jeux d'enfants, trad. fr., 1926.

- (12) VIMARD, Le sport vieux comme le monde, s.d.
- (13) Cf. ULMANN: De la gymnastique aux sports modernes, pag. 331 y ss.
- (14) DEMOGÉOT y MONTUCCI, De l'enseignement secondaire en Angleterre et en Ecosse, 1868, p. 230.
- (15) Detalles en BOURDON, Encyclopédie des sports, 1924, t. 1, p. 89.
- (16) HUBERT visto en él el origen de estos métodos Traité de pédagogie générale, 1949, p. 563.
- (17) Cf. P. de COUBERTIN, Leçons de pédagogie sportive, 1921, p.37.
- (18) En 1796, 11 alumnos de Eton disputaron un partido de cricket contra un club. En 1802, primera competición entre Eton y Harrow. Cf. HIRN, *loc. cit.*, p. 79-81.
- (19) STANLEY, The Life and correspondance of Th. Arnold, 1846, II, 12, citado por WUTTIG, Thomas Arnold, der Rektor von Rugby, 1884, p. 11.
- (20) Cf. estas dos frases de Arnold (citadas por GENST, Histoire de l'éducation physique, 1949, II, 341): "Jeunes gens craignez Dieu et faites des marches forcées". "Evitez le combat le plus possible mais n'allez pas refuser par crainte d'être rossé, en disant que c'est la crainte de Dieu qui vous inspire, car cela ne serait ni chrétien ni honnête. Et si vous engagez le combat, poussez-le jusqu'au bout et ne le lâchez pas tant qu'il vous restera force de tenir debout."
- (21) No vamos a insistir aquí sobre los problemas, y especialmente los problemas sociales planteados por el deporte

enfocado como fenómeno de la civilización. En este sentido ver la obra de J. DUMAZEDIER, Regards neufs sur le sport, 1950, donde un buen número de estos problemas son planteados y discutidos.

B I B L I O G R A F I A



A.A.V.V.: History of Physical Education and Sport, The Athletic Institute, Chicago, EEUU.

A.A.V.V.: Madrid en el Renacimiento, Catálogo, Alcalá de Henares, 1986.

A.A.V.V.: Fêtes et Cérémonies au Temps de Charles Quint. Les Fêtes de la Renaissance, ed. Jean Jacquot, II, CNRS, 1960, Paris.

A.A.V.V.: La civiltà del torneo (sec. XII-XVII), Atti del VII Convegno di Studio, Centro Studi Storico Narni, 1990.

ABBONDATI, Niccoló: Istituzione di arte ginnastica per le truppe di fanteria de S.M. siciliana, Napoli: Reale Tipografia Militare. 1846.

AGUILAR, Pedro de...: Tratado de la cavalleria de la gineta. 1572, Málaga.

ALAVEDRA, Jose: Cultura física y deportes por... Barcelona. "Alas" (s. i) (s. a. 1958)

ALCALA FLECHA, Roberto: Literatura e ideologia en el arte de Goya, Zaragoza, 1988.

ALCANTARA SANTAELLA, Rafael: Los fundamentos científicos y la práctica de la Educación Física. Ed. Bailly-Baillière, S.A. Madrid 1935.

ALCAZAR DE VELASCO, A.: *La taurocatapsia, el primer deporte del hombre*, en Citius-Altius-Fortius, Madrid, 1959 (2).

ALEMÁN, Mateo: Guzmán de Alfarache, 1604.

ALEDA Y MIRA, Jenaro: Relación de solemnidades y fiestas públicas de España, Madrid, 1903.

ALFONSO X: Cantigas de Santa María, Ed. Real Academia Española, 1889.

- Las VII Partidas, Ed. R. Acad. de Hª, 1807.

- Crónica General de España, Ed. R. Menéndez-Pidal, Tomos I y II, Madrid, 1955.

- Libros de Acedex dados e tablas, Ed. Arnold Steigner, Zürich, 1941.

ALMAGRO, M.: Las pinturas rupestres levantinas. Madrid, 1954.

AMOROS y ONDEANO, Francisco: Manuel d'Education physique, gymnastique et morale, Paris, Roret, 1830.

-, Nouveau manuel complet d'éducation physique, gymnastique et morale. Paris: Encyclopédique de Roret. 1848.

-, Cantiques religieux et moraux ou la moral en chansons, Paris, Colas, 1818.

ANDRIEU, Gilbert: Sports, Arts y Religions, Seminario celebrado en Larnaca, diciembre de 1988, impr. Porçu Frères, Clermont-Ferrand.

ANDRONICOS, M. y otros: The Olympic Games, Atenas, 1976.

ANGELI BERNARDINI, P. (a cargo de): Lo sport in Grecia, Laterza, Roma, Bari, 1988.

ANGLO, Sydney: Spectacle, Pageantry and Early Tudor Policy, Londres-Oxford, 1969.

-, Le Camp du Drap d'Or et les Entrevues d'Henri VIII et Charles Quint, en Fêtes et Cérémonies au Temps de Charles Quint. Les Fêtes de la Renaissance II, ed. Jean Jac Jacquot, CNRS, Paris, 1960.

AQUESOLO ORTIZ, J.A.: Análisis del deporte y de la organización del tiempo libre, en Cátedras Universitarias de tema deportivo-cultural, Bilbao, 1975.

ARIAS, P.E. y HIRMER, M.: Mille anni di ceramica greca, Florencia, 1960.

ARIÈS, Ph. et MARGOLIN, J. C.: Estudios reunidos por... Les jeux à la Renaissance, VRIN, Paris 1982.

ARNAIZ, Jose Manuel: Francisco de Goya, cartones y tapices, Espasa Calpe, Madrid, 1987.

ARNAIZ ZARANDONA, Sabino: Los Juegos homéricos, en Citius-Altius-Fortius, Madrid, 1965.

ARNAUD, Pierre: Le corps en mouvement, Privat, Toulouse, 1981.

ARRIGONI, G.: Donne e sport nel mondo greco, Roma, Bari, 1985.

ARROYO, E.: "Panama" Al Brown, Paris, J. C. Lattès, 1982.

ATHERTON y SIBLEY: Le sport en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis, recopilación de..., Presses Universitaires de Nancy, Nancy 1988.

AUGUET, Roland: Los juegos romanos, ed. Aymá, Barcelona, 1972; ed. Orbis, Barcelona, 1985.

AVALLON, Cousin d'....: Dictionnaire universel des jeux de société, 1826.

BAILLIE-GROHMAN: Sport in Art, Benjamin Blom, New York and London, 1ª ed. 1925, reeditado, 1969.

BALBIN, Rodrigo de: *Reflexiones en torno al arte levantino*, en Revista de Arqueología, diciembre 1989.

BALIL, A.: *Mosaicos circenses de Barcellona y Gerona*, en Boletín de la Real Academia de la Historia CLI II, 1962.

-, *La ley gladiatoria en Italia: Notas sobre los espectáculos y juegos de anfiteatro en el mundo romano*, en Citius-Altius-Fortius, tomo III, fasc. 1, año 1961.

-, *La Olimpiada que vio Pausaias*, en Citius-Altius-Fortius, tomo III, fasc. 2, año 1961.

BALINS, R.: *Ramón Casas*, en Apuntes de medicina deportiva, 1978.

BANDINELLI-GIULIANO: Etruschi e Italici prima del dominio di Roma, Milan, 1973.

BANTI, L.: Il mondo degli Etruschi, Roma, 1969.

BARANDIARAN, Ignacio: *El Paleolítico*, en Historia de España, V. I, dirigida por DOMINGUEZ ORTIZ, Planeta, Barcelona, 1990.

BARBER and BARKER: Tournaments, The Boydell Press, Gran Bretaña, 1989.

BARKER, Juliet: The Tournament in Enggland. 1100-1400, Woodbridge, 1982.

BARRIENTOS, L.: Refundición de la Crónica del Halconero, ed. Juan de Mata Carriazo, Madrid, 1946.

BARTOCCINI, LERICI, MORETTI: Tarquinia - a Tomba delle Olimpiadi, Milan, 1959.

BASCETTA, C. (edición a cargo de): Sport e giuochi. Trattati e scritti dal XV al XVIII secolo, Milan, 1978.

BAUMEISTER: Denkmäler des klassischen Altertums, Munich, 1885.

BAYET, Jean: Literatura latina, Ariel, 1966, Barcelona.

BECATTI y MAGI: Le pitture delle Tombe degli Auguri e del Pulcinella. Monumenti dalla pittura antica scoperti in Italia, sezione prima. La pittura etrusca, Tarquinii, fasc. 3-4. Roma, 1956.

BECKETT, J.V.: British Sporting Painting 1650-1850, catálogo de la exposición del *Arts Council of Great Britain*.

BELTRAN, A.: Arte rupestre levantino, Zaragoza, 1968.

BELLIZZI; TEJA; DI TANO: Lo Sport a Roma, Ed. Il Ventaglio, Roma, 1990.

BENNASSAR, Bartolomé: Valladolid en el siglo de Oro, Ayuntamiento de Valladolid, 1983.

-, Los españoles. Actitudes y mentalidad: desde el siglo XVI al siglo XX, Swan, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), 1985.

BÉQUIGNON, Y.: CAV: Corpus Vasorum Antiquorum, Biblioteca Nacional de Paris.

-, *Un nouveau vase du peintre Sophilos*, en Mon. Piot, 33, 1933.

BERGER, Marcel et MOUSSAT, Emile: Anthologie de Textes Sportifs de l'Antiquité, ed. Grasset, Paris, 1927.

BERNARD, Frédéric: Les fêtes célèbres de l'antiquité du moyen age et des temps modernes, Hachette et Cie, Paris, 1878.

BIANCHI BANDINELLI, G.: Les étrusques et l'Italie avant Rome, Gallimard, 1973, Francia.

BIANCHI BANDINELLI, R.: L'arte etrusca, Roma, 1982.

BILINSKI, B.B.: L'agonistica sportiva nella Grecia antica. Aspetti sociali e ispirazioni letterarie, Roma, 1961.

BLANCO FREIJEIRO, A.: Arte Griego. C.S.I.C. Madrid, 1975.  
-, *En los albores de la historia de España*, en Historia de España, 1, Historia 16, Abril, 1980, Madrid.

BLANCO WHITE, José: Cartas de España, Alianza, Madrid, 1972.

BLANCHARD y CHESKA: Antropología del Deporte, Ed. Bellaterra, Barcelona, 1986.

BLASCO, M. C.: *La caza en el arte rupestre levantino español*, en Citius-Altius-Fortius, Tomo XVII-XVIII, año 1975-76. INEF, Madrid.

BLEIBRUNNER, Hans: Das Landshuter Ringerbuch von Hans Wurm, Süddeutscher Verlag München, 1969.

BLOCH, R.: Le origini di Roma, Milán, 1961.

BOARDMAN, J.: Athenian red-figure vases. The archaic period. A handbook, Londres, 1975.

BOARDMAN-GRIFFIN-MURRAY: Historia Oxford del mundo clásico. Roma, Alianza Ed., Madrid, 1988.

BONAMICI, M.: El bucheri con figurazioni graffite, Florencia, 1974.

BONET CORREA, Antonio: *la fiesta barroca como práctica del poder*, en DIWAN, 1979.

BONHOMME, Guy: De la paume au tennis, Gallimard, 1991, Paris.

BOTTINEAU, Yves: El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746), Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986.

BOUET, M.: Signification du sport, éditions Universitaires, Paris, 1968.

BOULOGNE: La vie et l'oeuvre pédagogique de P. de Coubertin, 1863-1937, Ottawa: Léméac, 1979.

BOURGENER. L.: *Juan Jacobo Rousseau y la educación física*, en Citius-Altius-Fortius, tomo IX.

BREA, Manuel Antonio de: Principios universales y reglas generales de la verdadera destreza del espadín... Madrid: Imprenta Real. 1805.

BRELICH, A.: Gli eroi Greci, un problema storico-religioso, Roma, 1958.

BRENAN, Gerald: The Spanish Labyrinth. 2ª ed., Cambridge, 1950.

BRONSON, R.C.: Chariot racing in Etruria. Studi in onore di L. Banti, Roma, 1965.

BURCKHARDT La cultura del Renacimiento en Italia, Ed. Iberia, Barcelona, 1979.

-, Historia de la cultura griega, Ed. Iberia, Barcelona, 1975.

CABRERA DE CORDOVA, L.: Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614, Madrid, 1857.

CAGIGAL, J. Mª: *Aporias iniciales para un concepto del deporte*, en Cititu Altius Fortius, Madrid, 1959.

-, *Ocio y Deporte*, en Cititu Altius Fortius, Madrid, 1971.

-, *Cultura intelectual y cultura física*, en Citius-Altius-Fortius, Madrid, 1975-76.

CALVO, SERRALLER, Francisco: *Campeones mundiales de la derrota*, en El Paseante, nº 2, 1985.

CALLEBAT, Louis: Pierre de Coubertin, Ed. Fayard, 1988, Francia.

CALLOIS, R.: Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige, Gallimard, Paris, 1958.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia: *Segovia en el siglo XVI - Fachadas y urbanismo*, Tesina, Director: V. Manuel Nieto Alcaide, leída el 10 de febrero de 1978.

-, *El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid en el Renacimiento*, en Madrid en el Renacimiento, Madrid, 1986.

CAMERON, A.: Circus factions: Blues and Greens at Rome and Byzantium, Oxford, 1976.

CAMPANARI, S.: Descrizione dei vasi rinvenuti nelle escavazioni fatte nell'Isola Farnese, Roma, 1839.

CANAL, Martin da...: *La Chronique des Venecien*, en Archivio Storico Italiano, ed. Giovanni Galvani, Florencia, 1845.

CANGE, du...: Glossarium, ed. G.A.L. Henschel, Paris, 1887.

CAPART, J.: L'art égyptienne, Paris, 1924.

CARANDINI, A. - RICCI, A. - DE VOS, M.: Filosofiana. La villa di Piazza Armerina, Palermo, 1982.



CARCOPINO: La vida cotidiana en Roma, Hachette, 1ª ed. 1942, ed. consultada 1984. Buenos Aires.

CARLI, E. y VICHÍ IMBERCIADORI, I.: S. Gimignano, Milan, Electra, 1987.

-, La società in costume. Giostre e tornei nell'Italia di Antico Regime, Foliligno, 1986.

CARO BAROJA, J.: El Carnaval, Madrid, 1979.

CARR, Raymond: España 1808-1975. Ed. Ariel. Barcelona, 1985.

CARRATELLO, U.: Valerii Martialis Epigrammaton Liber, Perugia, 1980.

CARRÉ, Henry: Divertissements, sports et jeux des rois de France, Paris, Gallimard, N.R.F., 1937.

CARVAJAL Y SAAVEDRA, Mariana: Navidades de Madrid y noches entretenidas, Madrid, Domingo Garcia Morrás, 1663.

CASARIEGO, J. Evaristo: La caza en el arte español, El Viso, Madrid, 1982.

CASTIGLIONI, B.: Il libro del Cortegiano, Milan 1882.

CATALOGO de la exposición Spiel und Sport im alten Ägypten, Basilea, 1978.

CATALOGO de la exposición Reyes y Mecenas, Toledo, 1992.

CATALOGO: Goya y el espíritu de la Ilustración, Museo del Prado, Madrid, 1988.

CATALOGO: Carlos III. Alcalde de Madrid. 1788-1988, Ayuntamiento de Madrid, 1988.

CATALOGO: Carlos III y la Ilustración, Madrid-Barcelona. Mº de Cultura, España, 1988.

CATALOGO: Tauromaquia: Goya-Picasso, Mº del Prado, Madrid, 1987.

CATALOGO: Catálogo del fondo antiguo. Siglos XVI-XIX, Biblioteca del Instituto Nacional de Educación Física de Madrid. C.O.E. 1989.

CATALOGO: Hunting, Graming and Sport, en The Secular Spirit: Life and Art at the end of the Middle Ages, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1975.

CATALOGO: Sport and the Country. Side in English Paintings. Watercolours and Prints, Oxford, 1978.

CATALOGO: La caccia e le Arti. Mostre nazionale e internazionale della caccia, Palazzo Strozzi. Florencia, 1960.

CATALOGO: Lo sport nel mondo antico. Ludi. munera. certamina a Roma, Roma, 1987.

CAVESTANY, Jaime: *La caza en el arte*, Catálogo, Madrid, 1951.

CAZORLA PRIETO, Luis Mª: Deporte y Estado. Labor, Barcelona, 1979.

CIANCO ROSSETTO, P.: *Circo Massimo*, en Roma. Archeologia nel centro, Roma, 1986.

CLAEYES, V.: *A evolução do Conceito do Desporto*, en Desporto e sociedade. Lisboa, 1987.

CLARE, Lucien: La quintaine. la courses de bague et le jeu de têtes, C.N.R.S., Paris, 1983.

-, *La participation sportive des étudiants aux fêtes de l'Immaculée Conception de Marie (Espagne 1617-1618)*, en Sports, Arts y Religions, Gilbert Andrieu, Seminario celebrado en Larnaca, diciembre de 1988, impr. Porçu Frères, Clermont-Ferrand.

CLAVEL-LÉVÊQUE: L'Empire en Jeux: espace symbolique et pratique sociale dans le monde romain, ed. du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1984.

CLEMENTI, F.: Il carnevale romano, I, Citta' di Castello, 1939.

CLIAS, Phokion Heinrich. Traité élémentaire de gymnastique rationnelle hygiénique et orthopédique... Genève: Joël Cherbuliez. 1853.

COARELLI, F.; TAMASSI, R.: *L'influsso Greco ed Etrusco nello sviluppo dei Giochi delle gare atletiche nel mondo romano*, en Lo sport nel mondo antico. Ed. Guasar, Roma, 1987.

COLAGROSSI, P.: L'Anfiteatro Flavio nei suoi venti secoli di storia, Florencia-Roma, 1913.

COLINI, A. M.: Stadium Domitiani, i Monumenti Romani, Istituto di Studi Romani, Roma, 1943.

COLINI, M. - COZZA, L.: Ludus Magnus, Roma, 1962.

COLOMA, Luis: Retratos de Antaño, Madrid, 1895.

COLTMAN CLEPHAN, R.: The Tournaments: its Period and Phases, Londres, 1919.

COOL ROOT, M.: *An etruscan horse race from Poggio Civitate*, en American Journal of Archeology, New York, 1973.

CORVISIER, A.: *Une société ludique aux XIIIe-XVIe siècles: l'Abbaye des Conards de Rouen*, Annales de Normandie, 1977.

COSTA, L. P.: *A reinvenção da educação física e do desporto segundo paradignas do prazer e da recreação*, en Desporto e sociedade, Lisboa, 1987.

COUBERTIN, Pierre: Memorias Olímpicas. C.O.E. Madrid, 1965.  
-, Ideario Olímpico. Delegación Nacional de Educación Física y Deportes. I.N.E.F. Madrid, 1973.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastian de: Tesoro de la lengua castellana, o española. Con privilegio. En Madrid, por Luis Sáchez, impressor del Rey N.S. Año del Señor MDCXI. (Turner, Madrid, 1979).

CRIPPS-DAY, F. H.: The History of the Tournament. Londres, 1918, reimpresión, Nueva York, 1982.

CRISTOFANI, M.: Città e campagna nell'Etruria settentrionale. Arezzo, 1976.

-, L'arte degli Etruschi - produzione e consumo. Turin, 1978.

CRÓNICA del rey Don Alfonso el Onceno. Crónicas de los Reyes de Castilla, ed. Cayetano Rosell, Madrid, 1953.

CRUZADA VILLAAMIL, G.: Los tapices en Goya. Madrid, Rivadeneira, 1870.

CHARBONNEAUX y otros: Grecia Arcaica. Madrid, Aguilar, 1969.

-, Grecia Clásica, Madrid, Aguilar, 1970.

CHAVANNES, Dan Alex: Exposición del método elemental de Henrique Pestalozzi... Madrid: Gómez Fuentenebro. 1807.

DALMAU, José: Relacion de la solemnidad, con que se han celebrado en la ciudad de Barcelona, las fiestas a la Beatificacion de la Madre S. Teresa de Jesus (...) Van añadidas todas las fiestas de las otras ciudades de las otras ciudades de Cathaluña (...), Barcelona, Sebastian Mateuad, 1615.

DAMM, Hans: *Ejercicios deportivos de los pueblos primitivos*, en Citius-Altius-Fortius, tomo XVII-XVIII.

DANTONE, Ernesto: I tornei 842-1883, Roma, Edoardo Perino, 1883.

DAREMBERG, Ch., SAGLIO, E., POTTIER, E.: Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, Paris, 1877-1918.

DECKER, C.W.: Bibliographie zum Sport in alten Ägypten, Sankt Augustin, 1978.

-, Annotierte Bibliographie zum Sport im alten Ägypten, en Stadion, 1979.

DEHOUX, Lucien: *L'étude de toute science comence par la terminologie*, en La Gymnastique Educative, nº 3, 1961.

-, *Terminología de educación física*, en Citius-Altius-Fortius, Madrid, 1965.

DELEITO y PINUELA, José: El rey se divierte, Madrid, Espasa Calpe, 1935.

-, También se divierte el pueblo, Madrid, Espasa Calpe, 1944.

DELORME, Jean: Gymnasion. étude sur les monuments consacrés à l'education en Grèce (des origines à l'Empire romain. Paris, de Boccard, 1960.

DEMARGNE, Pierre: Nacimiento del Arte Griego, Aguilar, 1964.

DENHOLM-YOUNG, N.: The Tournament in the Thirteenth Century, en Studies in Medieval History presented to Frederick Maurice Powicke, ed. R. W. Hunt, W. H. Pantin and R. W. Southern, Oxford, 1948.

DENNIS, G.: Itinerari etruschi, en The Cities and Cemeteries of Etruria, Roma, 1976.

DESHAYES, J: Les civilisations de l'Orient Ancient, Paris, 1969, p. 323.

DEUCHAR, Stephen: Sporting Art in eighteenth-century england, Yale University Press, NeW Haven and London, 1988.

DEVOTO, G.: Gli antichi italici, Florencia, 1977.

DIAZ ARQUER, Graciano: Libros y folletos de toros, Madrid, 1931.

DIEM, Carl: Historia de los deportes, Caralt, Barcelona, 1966. (2 vol.)

DINI y MAGRINI: Gli antichi sports e i giuchi popolari nel folklore delle manifestazioni italiane, a cura de Alberto Mario Droandi, Arezzo, civitas aretii, 1966.

DIONISIO DE HALICARNASO: Historia Antigua de Roma, Clásicos Gredos, trad. JIMENEZ, E. y SÁNCHEZ, E., Madrid, 1984.

DIXON, McINTOSH, MUNROW y WILLETTS: Landmarks in the history of physical education, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1ª ed. 1957, 2ª ed. 1960.

DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio: Carlos III y la España de la Ilustración, Madrid, Alianza ed., 1988.

-, La sociedad española en el siglo XVII, vol. I: *Demografía y nobleza*, C.S.I.C., 1963; vol II: *El estamento eclesiástico*, C.S.I.C., 1970, Madrid.

DONATO, Michele di...: Storia dell'educazione fisica e sportiva, Studium, Roma, (1ª ed. 1962) 1984.

DREES, Ludwig: Olympia. Gods, artist and athletes. Londres, 1968.

DUBY, G.: Histoire de la civilisation française, Paris, 1958.

-, Guillermo el Mariscal, Alianza, Madrid, 1985.

DUCANGE: *Des armes à outrance, des joutes, de la table ronde, des behourds et de la Quintaine*, Collection des meilleures dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France, por C. Leber, Paris, G. A. Dentu, t. 13, 1838.

DUCATI, P.: *La sedia Corsini*, en Monumenti Antichi, XXIV, Roma, 1917.

DUCHAMP, M.: Duchamp du signe écrits, Paris, Flammarion, 1975.

DUMÉZIL, G: Rituels indo-européenn à Rome, Paris, 1954.

-, La religion romaine archaïque, Paris, 1966, 1974.

DURANTEZ, Conrado: Olimpia y los Juegos Olímpicos antiguos. C.O.E., Madrid, 1975.

-, Las Olimpiadas griegas. C.O.E., Madrid, 1977.

DUVAL, Paul-Marie: La vie quotidienne en Gaule pendant la paix romaine, Hachette, Paris, 1955.

EGERTON, Judy: The Paul Mellon Collection. British Sporting and Animal Paintings 1655-1867, Londres: The Tate Gallery for the Yale Center for British Art, 1978.

-, The Paul Mellon Collection. British Sporting Painting, Washington Press, Seattle and London, 1985.

EGERTON and SNELGROVE: The Paul Mellon Collection. British Sporting and Animal Drawings c. 1500-1850, The Tate Gallery for the Yale Center for British Art, 1978.

ELVIRA, Miguel Angel: *El enigma etrusco*, en Historias del viejo mundo. Historia 16, Madrid, 1988.

ENRILE, Eugenio: *Educación Física y Deporte en el pensamiento renacentista*, en Citius-Altius-Fortius, Tomo XVII-XVIII.

EQUIPO RESEÑA: La cultura española durante el franquismo, Mensajero, Bilbao, 1977.

ESPEJO MURIEL, C.: Grecia: sobre los ritos y las fiestas, Edic. reprogr. Granada, 1990.

ESTEVES, José: O desporto e as estruturas sociais, Prelo editora, Lisboa, 1975.

EVANS, A.: The palace of Minos at Knossos, Londres, 1964.

FAVRE, Sisto: Civilta' arte sport, Ed. Dante Alighieri, 2ª ed. Italia, 1970

FERNANDEZ GARCIA, A.: *"Sport" y deporte*, en Citius Altius Fortius, Madrid, 1971.

FERRER-HOMBRAVELLA, José: *De las ruinas de Olimpia a la Academia Olímpica Internacional*, en Cátedras Universitarias de tema deportivo-cultural, Universidad de Barcelona, 1971.



FERRETTI, L.: Olimpiadi, Milán, 1952.

FINLEY, M. I.: El mundo de Odiseo. F.C.E. 1ª ed. 1954. 1ª reimpresión, 1980, Madrid.

FINLEY y PLEKET: The Olympic games. Chatto & Windus, Londres, 1976.

FINK, E.: Le jeu comme symbole du monde, Paris, 1960.

FONSSAGRIVES: L'Education phisique des filles. 1881.

FORTEA, J.: Los complejos microlaminares y geométricos del Epipaleolítico mediterráneo español. (Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología, num 4, Salamanca, 1973.

FOTINOS, Espiros: Olimpia. Ed. Olímpicas. Atenas, 1982.

FRAZER, J. G.: Pausanias's description of Greece, Londres, 1913.

FRIEDLÄNDER, Ludwig: *Juegos y espectáculos romanos*, en Citius-Altius-Fortius, tomo IX, 1967.

FROISSART: Les Chroniques, ed. A. Pauphilet, Paris, "La Pléiade", 1952.

GALICCIOLLI, Giambattista: Delle memorie venette antiche profane ed ecclesiastiche, Venecia, 1795.

GARCÍA BONAFÉ, Mila: *Notas para una historia del deporte en España*, en Revista de Occidente, nos. 60-62, 1986.

GARCIA Y BELLIDO: *El español Diocles "as" de los circos romanos*, en Arbor, Madrid, noviembre, 1955

GARCIA MERCADAL, J.: Viajes de extranjeros por España y Portugal, Madrid, 1952.

GARCÍA ROMERO, F.: Los juegos olímpicos y el deporte en Grecia, Barcelona, AUSA, 1992.

GARDINER, E. Norman: Athletics of the Ancient World, Oxford at the Clarendon Press, (1ª ed. 1930) 1971.

-, Greek Athletic Sports and Festivals, Londres, 1910.

GASSIER-WILSON: Vida y obra de Francisco de Goya, Ed. Juventud, Barcelona, 1974.

GAUDEMET, J: Institutions de l'Antiquité, Paris, 1967.

GAUTIER, León: La chevalerie, Paris, Delhomme et Briquet, 1884.

GENST, H. de : Histoire de l'Education Physique, 2 vol. ed. A. de Boeck, Bruselas, 1947.

GENTILI, G.: Il mosaico della lampadedromia nella villa di Piazza Armerina, en BollmusFerr., 1975-76.

-, La villa Erculeia di Piazza Armerina, Roma, 1969.

GIGLIOLI, G. Q.: L'oinochoe di Tragliatella, en Studi Etruschi, III, Florencia, 1929.

GIL CALVO: Estado de fiesta, Espasa Calpe, Madrid, 1991.

GILI GAYA, Samuel: Tesoro lexicográfico, (1492-1726), Madrid, C.S.I.C., 1960.

GILLET, Bernard: Historia del deporte, ed. Oikos-Tau. Colcc. ¿Qué sé? Barcelona, 1971.

GILLMEISTER, Heiner: *Os métodos de investigação e o desporto medieval: resultados recente e perspectivas*, en Desporto e sociedade, nº 39, 1987.

GINOUVÉ: Recherches sur le bain dans l'Antiquité grecque. Paris, de Boccard, 1962.

GOLDMAN, Paul: Sporting Life - an anthology of British Sporting Prints, British Museum Publications Ltd., Londres, 1983.

GOLVIN, J. C. Y LANDES, C.: Amphiteatres and Gladiateurs, Paris, 1990.

GÓMEZ-TABANERA, Jose M<sup>a</sup>: La caza en la prehistoria, Ed. Istmo, 1980, Madrid.

GOMME, A. W.: A historical commentary on Thucydides, Oxford, 1966.

GONZÁLEZ AJA, T.: *El "Deporte" en la Edad Media*, en Documentos, INEF, Madrid, 1985.

-, *Les jeux dans la peinture de Goya*, en Sports, Arts y Religions, Gilbert Andrieu, Seminario celebrado en Larnaca, diciembre de 1988, impr. Porçu Frères, Clermont-Ferrand.

GONZÁLEZ AJA y HERNÁNDEZ VAZQUEZ (Compilación): Seminario Francisco Amorós: su obra entre dos culturas, Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1988.

GONZÁLEZ ECHEGARAY-FREEMAN: Cueva Morin, Santander, 1971 y 1973.

GORDON CHILDE, V.: Los orígenes de la civilización, F.C.E. Madrid, 1<sup>a</sup>. ed. 1936; ed. consultada, 1980.

GORI, Gigliola: Gli Etruschi e lo sport. QuattroVenti, Urbino, 1986.

-, *Etruscan sports and festivals*, en Proceedings of the XIIth HISPA Congress, Gubbio-Italia, 1987.

-, *Il gioco del ponte nella tradizione sportiva italiana fra il XVI, XVII e XVIII secolo*, en Actas del Ier Congreso del ISHPES. (En prensa)

GRASSHOFF, K.: *Arte y Deporte*, en Stadion, 1975, 1976.

CREGOROVIVUS, F.: Storia di Roma nel Medio Evo, Venecia, 1875.

GRENIER, A.: Bologna villanovienne et étrusque, Paris, 1912.

GROSSI GONDI, F.: Il Tuscolano nell'età classica, Roma, 1908.

GROTTANELLI, V.: *L'uomo e la civiltà*, Le opere dell'uomo, II, Milán, 1965.

GUENÉE et LEHOUX: Les entrées royales françaises de 1328 à 1515, C.N.R.S., Paris, 1968.

GUILLEN, José: Urbs Roma. Vida y costumbres de los romanos.

I. La vida privada.

II. La vida pública.

Ed. Sígueme, Salamanca, 1977.

GUTIERRE DIEZ DE GAMES: El Victorial. Crónica de don Pero Niño, conde de Buelna, ed. J de Mata Carriazo, Madrid, 1940.

GUTS MUTHS, Johann Christoph F. Gymnastik für die jugend... Schnepfenthal: Buchhandlung der Erziehungsanstalt. 1793.

HARRIS, H.A.: Sport in Greece and Rome. Thames and Hudson, Gran Bretaña, 1ª ed. 1972. Reimpresión, 1984.

-, Greek athletes and athletics. Indiana & London, 1967.

-, A fragment from the Larisaioi of Sophocles, en Class. Review, 24, 1974.

HEERS, Jacques: Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'occident à la fin du moyen-âge, Inst. d'études médiévales, Montréal / Vrin, Paris; 1982.

-, Fêtes de fous et Carnavals, Fayard, Paris, 1983.

HEISER, Ch. Traité de gymnastique raisonnée au point de vue orthopédique, hygiénique et medical...

HELMAN, Edith: Trasmundo de Goya, Madrid, 1983.

HENKES Robert: Sport in Art, Prentice Hall Press, New York, 1986.

HERODOTO: Los Nueve Libros de Historia, trad. Bartolomé POU, Iberia, Barcelona, 5ª ed. 1976.

HESSE, José: El deporte en el siglo de Oro (antología), Taurus, 1967, Madrid.

HEURGON, J.: La vie quotidienne chez les Etrusques, Paris, 1961, (reed. 1977).

HEYWOOD, William: Palio and Ponte, Londres, 1904.

HIRNYRJÖ: Les jeux d'enfants, Stock, Paris, 3ª ed. 1926.

HOLT, Richard: Sport and the British, Clarendon Press, Oxford, 1989.

HOMERO: Iliada-Odisea. Trad. Luis Segalá. Ed. Vergara. (1ª ed. 1959). Barcelona, 1969.

HOWLL, Maxwell L. y PALMER, Denise: *Jogos e desportos no período minoano*, en Educação e movimento, vol. VII, nº 25, enero-marzo, Mozambique, 1975.

HOYOS SAINZ Y HOYOS SANCHO: *Manual de folklore*, Madrid, Manuales de la Revista de Occidente, 1947.

HUIZINGA, J.: Homo Ludens, Scholvinck, 1954; Alianza Emecé, Madrid, 1972.

-, Herfsttij der Middeleeuwen, Leid, 1919, trad. al español El Otoño de la Edad Media, Madrid, 1945.

HUMPHRY, J.H.: Roman Circuses - Arena for chariot racing, Londres, 1986.

HUS, A.: Les étrusques et leur destin, Paris, 1980.

JACKSON, G. Aproximación a la España contemporánea (1898-1975). Grijalbo, Barcelona, 1978.

JACKSON, W. H.: *The Tournament and Chivalry in German Tournament Books of the Sixteenth Century and the Literary Works of Emperor Maximilian I*, en The Ideals and Practice of Medieval Knighthood: papers from the first and second Strawberry Hill conferences, editado por Christopher Harper-Bill y Ruth Harvey, Woodbridge, 1986.

JACQUOT, J.: Les fêtes de la Renaissance, Paris, 1956.

JAEGER, Werner: Paideia. 1ª ed. en un volumen 1957. F.C.E. Madrid, 1981 (6ª ed.)

JEU, Bernard: Análisis del deporte, Bellaterra, 1988, Barcelona.

-, Le sport, l'émotion, l'espace, Vigot, Paris, 1977,

JOHNSTONE, M. A.: The dance in Etruria (a comparative study), Florencia, 1956.

JOKL, E.: *Pax Olympica* en Proceedings of the First International Seminar on the History of Physical Education and Sport, Lecture 3.

JORDÁ, F.: - *Notas sobre arte rupestre del Levante español*, en Caesaraugusta, XXII-XXIII, 1963.

-, *La sociedad en el arte rupestre levantino*, en Papeles del laboratorio de Arqueología de Valencia. XI, 1975.

JORDÁ, F.- ALCACER, J: Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia), Valencia, 1951.

JOURDAN, J.: Joutes et Tournois en France à la fin du Moyen Age, Tesis dactilografiada de 3er. ciclo. Universidad de Paris IV. 1981.

JOVELLANOS, Melchor Gaspar de...: *Bases para la formación de un plan general de Instrucción Pública*, en Citius Altius Fortius, tomo IV, Madrid, 1962.

-, *Memoria sobre la policia de los espectáculos y diversiones públicas y su origen en España*, en Citius Altius Fortius, tomo VIII, Madrid, 1965.

-, Espectáculos y diversiones públicas e Informe sobre la ley Agraria, Catedra, Letras hispánicas, 5ª ed. 1986, Madrid.

JUSSERAND, J.J.: Les sports et jeux d'exercice dans l'ancienne France, Paris, 1901.

KAGAN, R. y otros: Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas Españolas de Anton Van den Wyngaerde, Madrid, El Viso, 1986.

KANY, Charles: Life and manners in Madrid 1750-1800, University of California, Berkeley, 1932.

KEEN, Maurice: La caballería, Ariel, Barcelona, 1986.

KLINCKOWSTROEM, Carl von: Historia de la técnica. Del descubrimiento del fuego a la conquista del espacio, Barcelona, Labor, 1965.

KOENISBERGER, H: El imperio de Carlos V en Europa, en Historia del mundo moderno de Cambridge, t. II, La Reforma, Barcelona, 1970.

KÜHN, E.: Arte rupestre en Europa, Barcelona, 1957.

KUNZE, Emil: *Das Stadion*, en 100 Jahre deutsche Ausgrabung in Olympia, Munich, 1972.

-, *Olympia*, en Neue deutsche Ausgraabungen im Mittelmeergebiet und im vorderen Orient.

LAEMMER, Manfred: *Naturaleza y función de la "tregua olimpica" en la antigua Grecia*, en Citius-Altius-Fortius, tomo XVII-XVIII.

LAGORCE, G. y PARIENTÉ, R.: La fabuleuse histoire des Jeux Olympiques O.D.I.L. Paris, 1984.

LAISNÉ, Napoleón: Gymnastique des demoiselles. Paris: Librairie de L. Hachette, 1868

LANE, Charles: Sporting Aquatints and ther Engravers, Vols. 1 y 2. 1979.

LANGLOIS, C.V.: *Un mémoire inédit de Pierre de Bois*, en Revue Historique, 1899.

-, La vie en France au Moyen Age de la fin du XIIe au milieu du XIVe diècle d'après des romans mondains du temps, Paris, 1926.



LANGLADE, A.: Teoria General de la Gimnasia, ed. Stadium, Buenos Aires, 1970.

LE FLOC'HMOAN, Jean: La génesis de los deportes, (1ª ed. 1966); Labor 1969, Madrid.

LEGRAND y LADEGAILLERIE: L'éducation physique au 19e et au 20e siècles, Librairie Armand Colin, Paris, 1970.

LEGUINA, Enrique de...: Torneos, Jineta, rieptos y desafios, Madrid, 1904.

LEROI-GOURHAN: Los cazadores de la Prehistoria, Argos Vergara, 1984, Barcelona.

LEVI, M. A.: Roma antica-società e costume, Turin, 1963.

LEVI PROVENCAL, E. Y GARCIA GOMEZ, E.: Libro de Apolonio, Ed. Carroll Marden, Baltimore-Paris, 1917.

-, Libro de Alexandre, Ed. Raymonds Willis, Jr. Pinceton-Paris, 1934.

LHERMITE: Passetemps, (1602), Antwerp, 1890, publicado por Ch. Ruelens (t.I), E. Overleaux y J. Petit (t. II, Antwerpen 1896).

LIMA S.: Ensaio sobre o desporto, en Desporto e sociedade, Lisboa, 1987.

LÓPEZ, Diego: Declaracion magistral sobre las Satiras de Juuenal. Principe de los Poetas Satiricos, en Madrid, por Diego Diaz de la Carrera, Año 1642.

LÓPEZ SERRANO, Matilde: Estudio preliminar del Libro de la Montería del Rey de Castilla. Alfonso XI, Ed. Patrimonio Nacional, Madrid, 1987.

LÓPEZ SERRANO-GARCÍA MORENCOS: *Literatura hípica (siglo XV-XVII)*, en la Biblioteca de Palacio, en Los "Reales Sitios".

LORENZ DE RADA, Francisco: Nobleza de la espada, cuyo esplendor se expresa en tres libros, según ciencia, arte y experiencia, Madrid: Imprenta Real. 1705.

LORENZO DE MARQUEZ, Teresa: *Goya y el espíritu de la Ilustración*, ver Catálogo...

LOWE, Benjamin: *Social origins of sport predating the first recording of the Olympic games, 776 B.C.* Actas del Congreso del HISPA. 1975, Leuven.

-, The Beauty of Sport, Prentice-Hall INC, EEUU 1977.

LUCIANO: Historia verdadera - Timón - Prometeo - Diálogos de las betairas. Trad. Vintó Castells - Alsina Clota. Labor, 1974.

LUKAS, Gerhard: *La educación corporal y los ejercicios corporales en la sociedad prehistórica*, en Citius, Altius, Fortius, tomo XV, Madrid, 1973.

LUNA, Juan J.: Guía actualizada del Prado, Ed. Alfiz, Madrid, 1984.

LUZE, A.: La Magnifique histoire du Jeu de Paume, Delmas, Burdeos; Borrard, Paris, 1933.

MACKERNDRICK, P.: The Greek Stones Speak, Londres, 1962.

MALCOMSON, Robert W.: Popular Recreations in English Society 1700-1850, Cambridge University Press, 1981.

MALLWITZ, A.: Olympia und seine Bauten, Munich, 1972.

MANDELL, Richard D.: Historia cultural del deporte Bellaterra, Barcelona, 1964.

MANGAN, James Anthony: Athleticism in the Victorian and Edwardian Public School, Cambridge University Press, 1981.

MANSUELLI, G. A.: Les Etrusques et les commencements de Rome, Paris, 1965.

MANUEL (JUAN): Libro del caballero et del escudero, Ed. Pascual Gayangos. B.AA.EE. R. 51  
-, El libro de la Caza, Ed. G. Baist. Halle, 1880.

MARAVALL, J.A.: Poder, honor y élites en el siglo XVII, Madrid, Siglo XXI, 1979.

MARROU, Henry-Irene: Historia de la educación en la antigüedad. Akal/Universitaria. 1985.

MARTIN, Jose Luis/SERRANO-PIEDecasas, Luis: *Tratados de Caballería. Desafíos, justas y torneos*, en Espacio, Tiempo y Forma, s. III, Hª Medieval, t. 4, 1991. UNED.

MASON, Tony: Sport in Britain, Cambridge University Press. Ed. Tony Mason, 1989.

MASSICOTTE y LESSARD: Histoire du sport de l'Antiquité au XIXe siècle, Presses de l'Université du Québec, Canadá, 1984.

MAYER, Otto: A través de los aros olímpicos. C.O.E., Madrid, 1962.

MEAD, M.: Moeurs et sexualité en Océanie, Plon., Paris, 1963.

MELH, Jean-Michel: Le jeu de paume: un élément de la sociabilité aristocratique à la fin du Moyen Age et au début de la Renaissance en Sport Histoire, nº 1, 1988.

MENA MARQUÉS, Manuela: la caza en la Historia del dibujo Occidental. siglos XV-XVIII. Ed, el Viso, Madrid, 1987.

MENÉNDEZ PIDAL, G.: La España del siglo XIII leida en imágenes, Real Academia de Historia, 1986.

-, Cantar del Mio Cid. Texto. Gramática y Vocabulario, Madrid, 1945.

-, Romanceros de los condes de Castilla y de los Infantes de Lara, Ed. y estudio a cargo de D. Catalán, Madrid, Gredos, 1963.

MENESTRIER, Claude François: Traité des tournois, ioutes, carrousels et autres spectacles publics, Lyon, Jacques Muguet, 1669.

MENNESSIER DE LA LANCE: Essai de bibliographie hippique, Paris, Lucien Dorbon, 1915-1921, 2 vol.

MERCURIALE, Girolamo. De arte gymnastica libri sex... Tertia editione... Venetiis: Juntas, 1587.

-, De arte gymnastica libri sex... Cuarta editione... Venetiis: Juntas. 1601.

-, De arte gymnastica libri sex... Editio novissima... Amstelodani: Sumptibus Andrear Frisii. 1672.

-, Arte Gimnástico, I.N.E.F., Madrid, 1973.

MEYNAUD, Jean: El deporte y la política, Ed. Hispano Europea, Barcelona, 1973.

MEZÖ, Ferenc: El enigma del antiguo salto griego, en Citius-Altius-Fortius, 1962 (2).

MILLAR, Oliver: British Sporting Painting 1650-1850, Londres: Art Council of Great Britain, 1974-74.

MILLER, S. G.: Arete. Greek Sports from Ancient Sources, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1991.

MIREAUX, Emile: La vida cotidiana en los tiempos de Homero, Hachette, Buenos Aires, 1962.

MOLINARI, Cesare: Le Nozze degli Dei, Roma, 1968.

MOLINOS, M<sup>a</sup> Isabel: *Las huellas de animales en el arte rupestre levantino*, en Miscelanea arqueologica ofrecida al Profesor Antonio Beltrán, Zaragoza, 1975.

MOLMENTI, Pompeo G.: La storia di Venezia nella vita privata, reimpr. Trieste, 1976.

MONTAIGNE: Ensayos completos, trad. de G. de Luaces.

MORALES Y MARIN, Jose Luis: Los toros en el Arte, Espasa Calpe, Madrid, 1987.

MORAN Y CHECA: Las Casas del Rey. Casas de Campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII, Madrid, El Viso, 1986.

MORATONES y FREIXA, Antonio. Nociones elementales de gimnasia para uso de los jóvenes de ambos sexos, Barcelona: Joaquín Bosch. 1863

MORETTI, L.: *Un regolamento rodio per le gare del pentatlo*, en Rivista di filologia e d'istruzione classica, 84 (1956).

-, Iscrizioni agonistiche greche, Roma, 1953.

-, Olympionikai. I vincitori negli antichi agoni olimpici, Roma, 1957.

-, *Supplemento al catalogo degli olympionikai*, en Klio, 52 (1970).

-, *Nuovo supplemento al Catalogo degli olympionikai*, en Studi dell'Istituto di Storia antica, 12, (1987).

-, Pittura etrusca un Tarquinia, Milan, 1974.

MOSSTON, M.: Gimnasia dinámica, Ed. Pax-Mexico, 1968.

MOUREAU, A.: *El discobole meurtrier*, en Pallas, XXXIV, 1988.

MUCHEMBLED, R.: *Les jeunes, les jeux et la violence en Artois au XVIe siècles*, en Les jeux a la renaissance, estudios reunidos por ARIÈS y MARGOLIN, Paris, Vrin, 1982.

MÜLLER-KARPE: Historia de la Edad de Piedra, Gredos, Madrid.

MURATORI, L. A.: Dissertazioni sopra le Antichità Italiane, Milán, 1751.

NAHARRO, Vicente: Descripción de los juegos de la infancia, Madrid, 1818.

NAHON, G.: Les Hébreux, Paris, 1963.

NAPOLI, Mario: La Tomba del Tuffatore. La scoperta della grande pittura greca. De Donato editore, Bari, 1970.

NEUENDORFF, Edmund: *El hombre primitivo*, en Citius Altius Fortius, Tomo XV, Madrid, 1973.

NILSSON, M.P.: La scuola nell'età ellenistica. Florencia, 1973.

OBERMAIER: El hombre fósil, Madrid, 1925.

OGILVIE, R. M.: A commentay on Livy. Books 1-5, Oxford, 1965.

OLIVARI, Niccoló: L'educazione Fisica e Fisico-Morale: Opera dimostrativa e pratica... Genova: Stamperia di Giambatista Caffarelli. 1786.

ORTEGA y GASSET: *Sobre la caza*. Prólogo de Veinte años de caza mayor del Conde de Yebes, Ed. El Viso, 1ª ed. 1943; ed. consultada, 1983.

-, *Dos prólogos. A un tratado de montería. A una historia de la filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, 1944.

-, *Goya*, Colección El Arquero, Madrid, 1958.

-, *La caza y los toros*, Revista de Occidente, 1960.

OVIDIO: Metamorfosis, C.S.I.C., Madrid, 1964.

PACH, Otto: *René d'Anjou et les Van Eyck*, en Cahiers de l'Association internationale des études françaises, nº 8, 1956.

PACHECO de NARVAEZ, Luis: Compendio de la filosofía y destreza de las armas. de Gerónimo de Carranza ... En Madrid: por Luis Sánchez. 1612

-, Engaño y desengaño de los errores que se han querido introducir en la destreza de las armas... Madrid: Imprenta del reyno. 1635.

-, Libro de las grandezas de la espada. en que se declaran muchos secretos del que compuso el comendador Gerónimo de Carranza... Madrid: Herederos de Iuan Iñiguez de Lequerica. 1600.

-, Nueva ciencia y filosofía de la destreza de las armas... Madrid: Melchor Sánchez. 1672.

PAGET, Cuy: Sporting Pictures of England, Collins, Londres, 1945.

PALAU CLAVERAS, Agustín: Bibliografía hispánica de veterinaria y equitación, Madrid, 1973.

PALLADIO, Andrea: I quattro libri dell'architettura, Venecia, 1570 (facsimil de Milán, 1976).

PALLOTTINO, M.: Etruscologia, Milan, 1982.

PAPAIIOANNAOU, K.: Arte griego. Gustavo Gili, Barcelona, 1973.

PARET, P y BOUCHAY, O.: Fêtes médiévales en Flandre wallonne. Lille. 1952.

PARIBENI: *Corpus dei rilievi chiusini*, en Studi Etruschi, XII, Florencia, 1938.

PARIENTE, R. y LAGORCE, G.: La fabuleuse histoire des Jeux Olympiques. Ed. O.D.I.L., Paris, 1972, 1977, 1984.

PASSAMONTI, R.: Lo sport nella storia e nell'arte, Roma, 1960.  
-, *Giochi e gare*, en Vita Italiana, VIII, 1975, nº 24.

PATRUCCO, R.: Lo sport nella Grecia antica, Florencia, 1972.

PAUSANIAS: *Descripción de Grecia*, traducción de Antonio TOVAR, en Citius-Altius-Fortius, Tomo III, Fasc. 4, 1961, Madrid.

PAVIÈRE, Sydney H.: A Dictionary of British Sporting Painters, 1965. Reimpresión de 1980, Leigh-on-Sea, Inglaterra: F. Lewis, 1972.

PAYNE, H.: Greek geometric pottery, Londres, 1968.

PENDRED, G.L.: An Inventory of British Sporting Art in United Kingdom Public Collections, Boydell Press, Woodbridge, 1987.

PENNA MARINHO, Inezil: Sistemas e Métodos de Educação Física. Brasipal, Brasil, 6ª ed.



PEREZ DE HERRERA, Cristobal: Enigmas filosóficas, Madrid, Atlas, 1943.

PEREZ DE MENDOZA y QUIXADA, Miguel: Resumen de la verdadera destreza de las armas en treinta y ocho asserciones... Madrid: Francisco Sanz.

PERICOT, L: Historia de España, I, Gallach, Barcelona, 1942.

-, La cueva del Perpelló (Grandía), Madrid, 1942.

PFANDL, L.: Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII, Barcelona, 1959.

PICCALUGA, G.: Elementi spettacolari nei rituali festivi romani, Roma, 1965.

PIERNAVIEJA, M.: *El Pentatlon de los Helenos*, en Citius-Altius-Fortius, 1959.

-, *La Educación Física en España (Antecedentes histórico-legales)*, en Citius-Altius-Fortius, 1962 (1).

-, *Francisco Amorós, primer gimnasiarca español*, en Citius-Altius-Fortius, 1960 (2).

-, *"Depuerto", "Deporte". Protohistoria de una palabra*, en Citius-Altius-Fortius, Madrid, 1966.

PIERNAVIEJA, Pablo: Corpus de inscripciones deportivas de la España romana, INEF, Madrid, 1977.

PIGANIOL, A.: Recherches sur les jeux romains, Strasbourg, 1923.

PINDARO: Obra completa, introducción de Alfonso ORTEGA, Cátedra, Madrid, 1988.

PLATON: Diálogos. La República o el Estado, trad. Jose Antonio Miguez, Edaf, Madrid, 1969

-, Obras completas, trad. M<sup>a</sup> Araujo; F. Garcia; Luis Gil; J. A. Miguez; M<sup>a</sup> Rico, Madrid, 1969.

PLUTARCO: Vidas paralelas, trad. Ranz Romanillos; Alsina, Argos Vergara, 1972. (3<sup>a</sup> ed.)

POPLOW, Ulrich: - *Origen y comienzos de los ejercicios físicos*; - *Sentido y misión de una prehistoria de los ejercicios físicos*, en Citius-Altius-Fortius, tomo XV, Madrid, 1973.

PORCAR, J.B.- OBERMAIER, H.- BREUIL, H.: Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón), Memoria de la Junta Superior del Tesoro Artístico, Madrid, 1935.

POULSEN, F.: Etruscan tomb paintings, Oxford, 1922.

POVOLEDO, Elena: *Le Théâtre de Tournoi en Italie pendant la Renaissance*, en Le Lieu Théâtrale à la Renaissance, ed. J.Jacquot, CNPS, Paris, 1964.

PREMOLI, B.: El "ludus Carnelevarii", Roma, 1981.

QUEMADA, Bernard: Les dictionnaires du français moderne, (1539-1863), Paris, Didier, 1968.

QUINN-SCHOFIELD: *Ludi Plebei*, en Latomus, XXVI, 1967.

RABECQ-MAÏLLARD, Maria Madeleine: Les loisirs. la vie populaire en France du Moyen Age à nos jours, Genève, Editions Diderot, 1965.

RACIONERO, LUIS: Del paro al ocio, Anagrama, Barcelona, 1983.

RAMÍREZ DE HARO, Diego: Tratado de la brida y gineta y de las caballerías que en entrambas sillas se hazen y enseñan a los

cavallos y de la forma de torear a pie y a cauallo, Ms 9.423 de la Biblioteca Nacional, Madrid.

RASENNA y otros: Storia e civiltà degli Etruschi, Milan, 1986.

RELACIÓN de la sortija que se hizo en Madrid en 31 de marzo de 1590, en Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1896.

RENÉ D'ALLEMAGNE, Henry: Sports et jeux d'adresse, Paris, Hachette, s.d. (1904).

RENÉ D'ANJOU: *Traicté de la Forme et Devis d'ung Tournoy*, en Oeuvres Complètes, ed. Quatrebarbes, Angers, 1843-5.

-, Traité de la forme et devis comme on fait un tournoi, ilustrado por Barthélemy d'Eyck, Paris, Biblioteca Nacional, ms. Fr. 2695, 1460. Existe edición a cargo de F. Avril, Paris, 1986.

RIPOLL, E.: Pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón), Monografías del Arte Rupestre. Arte Levantino, num. 2, Barcelona, 1963.

RIQUER, Martin de...: Chrétien de Troyes: Li Contes del Graal, Barcelona: El Festín de Esopo, 1985. Biblioteca Filológica.

-, Los caballeros andantes españoles, Madrid, 1967.

-, L'arnès del cavaller, Barcelona 1968.

-, La lírica de los trovadores, Barcelona, Escuela de Filología, 1948.

-, Lletres de Batalla, Barcelona, 1963-1968.

RODOCANADHI, E.: Histoire de Rome. de 1354 a 1471, Paris, 1922.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F.: El mundo de la lírica griega antigua. Alianza Universidad, Madrid, 1981.

RODRÍGUEZ ADRADOS y otros: Introducción a Homero, Barcelona, Labor, 1984.

RODRÍGUEZ DE LENA, Pedro: El Passo Honroso de Suero de Quiñones, ed. de A. Labandeira Fernandez, Madrid, 1977.

ROCCA, E. LA...: La riva a mezzaluna, Roma, 1984.

ROUSSEAU, J.J.: L'Education phisique des filles, 1881.  
-, Emilio, EDAF, 1980, 6ª ed.

RUFO, Juan: Las seiscientas apotegmas, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cl. Cast., 1972.

RUIZ-DOMENC: *El torneo como espectáculo en la España de los siglos XV-XVII*, en La civiltà del torneo (sec. XII-XVII), redacción a cargo de Maria Vittoria Baruti Ceccopieri, Centro Studi Storici di Narni, 1990.

RUSSELL, Jocelyne C.: The Field of Cloth of Gold, Londres, 1969.

SALETTA, V.: Ludi Circensi, Roma, 1964.

SALINAS, Pedro (versión de): *Poema del Mio Cid*, Revista de Occidente, Madrid, 1ª ed. 1926, 3ª ed. 1965.

SAMARANCH TORELLÓ: Juan Antonio: El Deporte y las Bellas Artes, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona, 1974.

SAMUEL, A.: Greek and Roman chronology, Munich, 1972.

SAMBRICIO, Valentín de: Tapices de Goya, Madrid, Patrimonio Nacional, MCMXLVI (Acabado de imprimir en 1948).

SAMBRICIO, Carlos: Fiestas en Madrid durante el reinado de Carlos III, en Carlos III Alcalde de Madrid, Catálogo. Madrid, 1988.

SANSONE, David: Greek Athletics and the Genesis of Sport, University of California Press, California, 1988.

SANZ, Gregorio: Arte académico de la esgrima. Madrid: Sancha. 1791.

SAURBIER: Geschichte der Leibesübungen, 2ª ed. 1957.

SAVI, F.: I gladiatori-storia-organizzazione-iconografia, Roma, 1980.

SCHALK, Elley: From valor to pedigree, Princenton University Press, United Kingdom, 1986.

SERÍIS, Homero: Bibliografía de la lingüística española, Bogotá, 1964.

SERLIO, Sebastiano: Tercero y cuarto libro de Architectura, Toledo, trad. de Francisco de Villalpando, Ivan de Ayala, 1552. Ed. facsímil, Valencia, 1977.

SESTIERI, P. C.: Tomba dipinte di Paestum, en Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma, 1956-57.

SEURIN, Pierre: L'éducation physique dans le monde, Ed. Bière, Bordeaux, 1961.

SEVERYNS: Bacchylide. Essai biographique, Liege-Paris, 1933.

SIMÓN DÍAZ, José: Cuadernos bibliográficos. Siglos de Oro: Índice de justas poéticas, Madrid, C.S.I.C., 1962.

-, Bibliografía de la literatura hispánica. Siglos XVI y XVII, Madrid, C.S.I.C., 1955-1976.

-, Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650), Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1982.

SNELGROVE, Dudley: The Paul Mellon Collection. British Sporting and Animal Prints 1658-1874. The Tate Gallery for the Yale Center for British Art, Londres, 1981.

SOLERTI, A.: Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto, Città di Castello, 1900.

SPARROW, Walter Shaw: A Book of Sporting Painters, John Lane, Londres, 1931.

SPIVAK, Marcel: *Les origines militaires de l'éducation physique française, 1774-1848*, Tesis de 3er. ciclo, Montpellier, 1975. (Mecanografiada).

STACCIOLI, R. A.: Gli Etruschi-mito e realtà, Roma, 1980.

STRONG, Roy: The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry, Londres, 1977.

-, Arte y poder. Fiestas del Renacimiento (1450-1650), Alianza Editorial, Madrid, 1988.

STRUTT, J.: Sport and pastimes of the People of England, Londres, 1801.

SUAREZ DE PERALTA, Juan: Tractado de la Caualleria de la Gineta y Brida, Sevilla, Fernando Díaz, 1580.

SWEET, Waldo E.: Sport and Recreation in Ancient Greece, Oxford University Press, New York, 1987.

TAFUR, Pero: Travels and Adventures, Londres, 1926.

TAYLOR, Basil: Sport and the Horse, Catálogo. Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, 1960.

TEJA, Angela: L'esercizio fisico nell'antica Roma, Ed. Studium, Roma, 1988.

-, *La fin des jeux olympiques dans l'antiquité*, en Proceedings of the XIIIth HISPA Congress. (en prensa).

-, *Les fêtes du Carnaval romain dans le Moyen âge et la Renaissance*, en Proceedings of the Ith ISPHEs Congress. (En prensa).

THIBAUT, J.: Les aventures du corps dans la pédagogie française, VRIN, Paris, 1977.

THOMAS, Raymond: éducation physique et sportive, Presses Universitaires de France. 1983, colecc. *que sais-je?*

THUILLIER, J. P. Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque, école Française de Rome, Roma, 1985.

TIERNO GALVAN, Enrique: Desde el espectáculo a la trivialización. Tecnos, Madrid, 1971.

TITLEY, Norah: A Bibliography of British Sporting Artists. British Sporting Art Trust, Philip Wilson Publishers Ltd., Londres, 1984.

TITO LIVIO-JULIO CESAR-SALUSTIO-TACITO: en, Historiadores Latino, trad. F. NAVARRO, M. de VALBUENA y C. COLOMA, Madrid, 1970.

TORELLI, M.: Etruria, Bari, 1980.

-, *Tre studi di storia etrusca*, en Dialoghi di Archeologia, año VIII, 1, Milan, 1974-75.

TORRECILLA, Marqués de la...: Indice de bibliografía hípica española y portuguesa, 1916-1921.

TOSI, M.: Il Torneo di Belvedere e i Tornei in Italia nel cinquecento, Roma, 1946.

TOWNSEND, Joseph: A Journey through Spain, London, 1971.

TRAVERSARI: Gli spettacoli d'acqua nel teatro tardo-antico, Venecia, 1967.

TRUFFI, Riccardo: Giostre e cantori di giostre, Rocca S. Casdciano, 1911.

TUCIDIDES: en Historiadores Griegos, trad. David González, Madrid, 1969.

UEBERHORST, Horst: *Teorias sobre el origen del deporte*, en Citius-Altius-Fortius, Tomo IX.

ULMANN, Jacques: De la Gymnastique aux sports modernes, Vrin, Paris, 1977.

VALE, Juliet: Edward III and Chivalry: Chivalric Society and its Context, 1270-1350, Woodbridge, 1982.

VALSERRA, Fabricio: Historia del Deporte, Plus Ultra. Madrid/Barcelona, 1944.

VAMPLEW, WRAY: Play up and play the game (Professional sport in Britain. (1875-1914), Cambridge University Press, 1988. Gran Bretaña.

VARGAS LLOSA, M. y RIQUER, M. de: El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell, Barcelona, 1972.



VAZQUEZ, Benilde: *-Educación física para la mujer, mitos, tradiciones y doctrina actual.* Ponencia presentada en el seminario Mujer y Deporte, Ministerio de Cultura/Instituto de la Mujer, Madrid, 1986.

VEILLETET Y FLANET: Le peuple du toto, dirigido por..., Hermé, Paris, 1986.

VENTURA SABATEL, I.: Vida de Santa Maria Egipciaca, Ed. H. Knutt. Halle, 1890.

VERDON Jean: Les Loisirs en France au Moyen Age, Librairie Jules Tallandier, Paris, 1980.

VERDU, Vicente: El fútbol. Mitos, ritos, símbolos. Alianza, Madrid, 1980.

VERMAAK, *The contest theme in the seals from Mesopotamia*, en Actas del I Congreso ISHPES, 1991. (En prensa).

VESCHI: *Olimpia antes y hoy*, en Citius-Altius-Fortius, vol. I, 1959.

VEYNE, Paul: Le pain et le cirque, Ed. du Sauil, Paris, 1976.  
-, *Del imperio romano al año mil*, en Historia de la vida privada, ARIÉS y DUBY (Directores), Taurus, Madrid, 1987.

VIGARELLO, Georges: Une histoire culturelle du sport. Techniques d'hier... et d'aujourd'hui, Ed. Robert Laffont, Paris, 1988.

VILLALOBOS, Simon de: *Modo de pelear a la gineta*, Valladolid, Andrés de Merchan, 1605, en Tres libros de jineta de los siglos XVI y XVII, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1951.

VILLARD, F.: *Fragments d'une amphore d'Euphronios au Musée dy Louvre*, en Monumenti Antichi pubblicati dall'Accademia dei Lincei, Roma, 1953.

VILLE, G.: *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, École Franç. de Rome, 1981.

-, *Les jeux de gladiateurs dans l'Empire crétien*, en Mélanges de l'Ecole Française à Rome, LXXII, 1960.

VIMARD, R.: Le sport vieux comme le monde, P. Dupont, Paris.

VIRGILIO-HORACIO-OVIDIO: en Poetas latinos, trad. Eugenio de Ochoa; Germán Salinas; Francisco Crivell, Edaf, Madrid, 1970.

VITRUBIO: De Architectura. dividido en diez libros. traduzidos de latin en Castellano por Miguel de Urrea Architecto. y sacado en su perfectio por Iuan Gracian impressor vezino de Alcalá, Impresso en Alcalá de Henares por Iuan Gracian, Año MDXXXII. Ed. facsimil: Colecc. Juan Herrera. Dirigida por Luis Cervera Vera. Albatros Ediciones, Valencia, 1978.

VULSON DE LA COLOMBIÈRE, Marc de...: Vray théâtre d'honneur et de chevalerie. ou le miroir heroïque de la noblesse, Paris, Augustin Courbé, 1648, 2 vol. in fol.

WALKER, Stella A.: Sporting Art: England 1700-1900, New York, Clarkson N. Potter, 1972.

WALKER, Stella A.: British sporting art in th twentieth century, The Sportsman's Press, Londres, 1989.

WEBER, C. W.: Panem et circenses, Milan, 1986.

WENIGER, L.: Das Hochfest des Zeus in Olympia, III. *Das Gottesfride*, en Klio V, 1905.

WHITING y MASTERSON, Editado por...: Readings in the Aesthetics of Sport, Lepus Books, Londres, 1974.

WINGFIELD, Mary Ann: Sport an the artist, Volumen 1: *Ball Games*, Antique Collectors' Club, Suffolk, Inglaterra, 1988.

YALOURIS, Nicolaos: The Olympic Games in Ancient Greece, supervisor general..., Ekdotike Athenon, Atenas, 1982.

YELA, Mariano: *El hombre, el cuerpo y la educación física*, en Cititus-Altius-Fortius, Madrid, 1965.

YATES, France A.: *Elizabeth Chivalry: the Romance of the Accession Day Tilts*, en Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XX, 1975. Reimpreso en Astraea. Tie Imperial theme in the sixteenth Century, Londres, 1975.

ZARCO, J.: Catálogo de los manuscritos castellanos de la Biblioteca de El Escorial, Madrid, 1924-1929.

ZAULI, Bruno: *Educación física y deporte*, en Citius-Altius-Fortius, Madrid, 1961.

ZIEHEN, L.: *Olympia*, en Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft, XVIII, 1939.